Pensa il sentimento,
sente il pensiero
abbiano i tuoi canti nidi sulla terra
e quando nei cieli
s'innalzino in volo
oltre le nubi non si perdano

MU

PAGINE INATTUALI

Voci scalze

Declinazioni dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano

Clara Janés • Lorena Grigoletto • Giuliana Calabrese • Noelia Domínguez • Cossette Galindo • Leonarda Rivera • Giorgia dello Russo • Marianna Scaramucci • Agnese Soffritti • Elena Trapanese • Manuel Piqueras Flores

Pagine Inattuali

Voci scalze.
Declinazioni dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano

A cura di Lorena Grigoletto

Federico II University Press

fedOA Press

Numero 8 della rivista elettronica «Pagine Inattuali»

ISSN 2280-4110

«Pagine Inattuali»
Voci scalze. Declinazioni dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano

Settembre 2019

In copertina: *Pensa il sentimento, sente il pensiero; abbiano i tuoi canti nidi sulla terra, e quando nei cieli s'innalzino a volo oltre le nubi non si perdano* (Unamuno M. de, *Credo poético*, 1907, in *Poesia spagnola del '900*, trad. it. di O. Macrí, Milano: Aldo Garzanti, 1974, p. 263).

Sommario

LORENA GRIGOLETTO

"Palabra de piel y viento". Dialogo con Clara Janés

«Tutto ciò che è razionale è reale, tutto ciò che è reale è razionale», scriveva Hegel nella *Fenomenologia dello spirito*. Esiste una formula altrettanto pura, lucida e stringente nel panorama del pensiero iberico e iberoamericano? In realtà, è precisamente dal rifiuto dell'indole assiomatica dell'idealismo, e più in generale del razionalismo inteso come orizzonte culturale dell'Occidente, che ha inizio la stagione della filosofia ispanica contemporanea e il riconoscimento di una sua identità specifica. Tuttavia, a destare le critiche più radicali sono non tanto i principi quanto le implicazioni etiche e politiche di quella prospettiva, la cui sistematicità e assolutezza divengono il sintomo più evidente dei suoi limiti intrinseci e della sua connaturata intransigenza. Di qui, il carattere metafilosofico della riflessione ispanica novecentesca. Ovvero l'urgenza di ripensare al modo, o ai modi, di fare filosofia, urgenza che si fa improrogabile all'indomani delle grandi tragedie del XX secolo, dell'esperienza dei totalitarismi e dell'esilio dalla Spagna franchista di cui ricorre quest'anno l'ottantesimo anniversario.

L'orteghiana Ragione vitale e storica, l'opera filosofico-letteraria di Unamuno, la Ragione poetica zambraniana, o ancora le voci dissonanti di poeti-pensatori quali Antonio Machado e Fernando Pessoa, mostrano una sorta di dissidenza del pensiero

iberico nella «mappa morale dell'Europa»[1], una dissidenza a vantaggio, come osservava Ortega y Gasset nelle *Meditazioni del Chisciotte*, di un certo impressionismo anziché del rigore concettuale. Per quanto riguarda la Spagna, può darsi che sia per via di quel suo "realismo", persino di un certo suo fanatico "materialismo", per quella sua fede indomita nella carne, per quel suo muto ripiegarsi nello spettro eteroclito della materia e non volerla sacrificare. Può darsi che sia per quel modo specifico di chi guarda il mondo come "enamorado", condizione che muove non la questione bensì il problema della libertà – come osserva Zambrano –, dato che l'amore è, piuttosto, un forgiare catene. Mentre ciò che risulta impossibile allo spagnolo è proprio il "ridurre" la realtà a qualcosa di concettuale, a qualcosa e nulla più.

Ma la presunta specificità del "caso" spagnolo, e più in generale del bacino culturale iberico e iberoamericano, non implica di certo la totale assenza in esso di un pensiero propriamente concettuale. Significa, semmai, l'evidenza di un legame differente tra filosofia e letteratura, che impone la problematizzazione tanto del dominio di ciascuno di questi ambiti disciplinari quanto della loro interazione e interdipendenza. Significa la possibilità di sondare la questione identitaria e, al contempo, di vagliare modelli di razionalità alternativi.

Attraverso i saggi che compongono il presente numero, e che riuniscono studiosi di differente formazione – filosofi, letterati e traduttori –, si intende allora riflettere sul significato e sulla funzione dell'opera letteraria nel mondo iberico e iberoamericano, facendo emergere tanto la vocazione etico-estetica del primo quanto il carattere marcatamente socio-politico del secondo. Il loro merito consiste inoltre nel mostrarci come il rapporto tra letteratura e filosofia sia da considerarsi un problema sempre aperto e intimamente connesso, al di là di specifici confini

[1] Ortega y Gasset J., *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di Cacciatore G. e Mollo M.L., Napoli: Guida, 2016, p. 98.

territoriali e culturali, al processo di settorializzazione e iperspecializzazione dei saperi. Di qui la libertà di ripensare categorie del pensiero e declinazioni dell'opera letteraria da una prospettiva non semplicemente interdisciplinare, bensì "transdisciplinare". Il titolo "voci scalze (*voces descalzas*)" vuole alludere esattamente a questa minima e così necessaria libertà.

Prima di addentrarci nel tessuto composito di questa polifonia, abbiamo il grande privilegio di poterne discutere con Clara Janés, figura di prestigio del panorama culturale spagnolo e voce tersa di quell'irriducibile "eterodossia" spirituale che caratterizza la penisola iberica. La poliedricità della sua formazione ci consente, in effetti, di riflettere in modo quanto mai incisivo sulle questioni di fondo dei presenti contributi, introducendoci in un percorso esplorativo circa i confini, naturali e non, di ragione, creazione e pensiero. E chissà che non si finisca, partendo dall'equivalenza calderoniana e sommamente spagnola tra "vita" e "sogno", con l'aprirsi a una nuova, e volutamente meno stringente, definizione: tutto ciò che reale è onirico, tutto ciò che è onirico è reale.

Lorena Grigoletto: **Anzitutto la ringrazio sinceramente per aver accettato il mio invito a partecipare a questo numero di «Pagine inattuali». Lei è autrice di numerosi libri e antologie poetiche, nonché traduttrice da varie lingue e membro dal 2015 della Real Academia de España, pertanto può offrirci uno sguardo amplio sul tema in questione. Inoltre ha conosciuto personalmente due tra le figure più rappresentative della Generazione del '27 e del pensiero spagnolo del Novecento, figure che hanno avuto un'indiscutibile risonanza all'estero e a partire dalle quali potremmo spendere non poche riflessioni; penso a María Zambrano e a Rosa Chacel. Tra i tanti temi che si potrebbe e che varrebbe certamente la pena affrontare, mi vorrei soffermare su uno a noi particolarmente caro, e per il taglio della rivista e per la diversità dei percorsi da cui provengono**

gli autori coinvolti in questo numero: il confine tra filosofia e letteratura. María Zambrano nel saggio giovanile *Poema y sistema* parla addirittura di "generi filosofici", alludendo con ciò alla specificità del pensiero spagnolo, per nulla attratto dalla rigidità e dogmaticità del trattato ma certamente votato a forme quali la guida, i dialoghi, le epistole, le meditazioni, le confessioni. Lei pensa che questo confine possa dirsi più sottile, o più ambiguo, nel pensiero iberico e iberoamericano? In tal caso, crede che questa sua specificità costituisca un valore?

Clara Janés: Della Generazione del '27 ho conosciuto non solo María Zambrano e Rosa Chacel, ma anche Jorge Guillén, Rafael Alberti, Concha Méndez e Rafael Martínez Nadal, grande amico di Lorca. Del resto sono stata molto vicina a Marcelle Auclair – anche lei grande amica di Lorca –, nota per aver scoperto la verità sulla sua morte e averla raccontata nel magnifico libro *Infancias y muerte de García Lorca*, che, ovviamente, in quel momento non fu possibile pubblicare in Spagna.

Addentrandoci nei loro scritti è possibile riconoscere in ciascuno di essi un sostrato di pensiero, e in alcuni in maniera più spiccata che in altri. Effettivamente, in Spagna, espistole, confessioni, meditazioni sono forme attraverso cui si esprime il pensiero stesso. Ma il fatto che si sia preferito utilizzare una forma, per così dire, più lirica che sistematicamente filosofica, ritengo che sia dovuto a due ragioni: in primo luogo, la grande importanza che in Spagna riveste la mistica (lo stile dei testi in prosa di San Giovanni della Croce, per esempio, influenza indubbiamente l'opera di Zambrano); in secondo luogo, il rigore inquisitoriale. Luís Vives, per esempio, una volta scoperto il suo giudaismo, è costretto ad andare in esilio nei Paesi Bassi per non rischiare di essere ucciso e bruciato, come facevano con tutti gli ebrei – parliamo del XVII secolo – e come già avevano fatto con tutti i suoi familiari, persino riesumandoli per poi bruciarli se necessario.

L.G.: **Crede che nella letteratura i sensi siano ugualmente coinvolti e rappresentati? Questa disparità, nel caso la avverta, quali conseguenze implica?**

C.J.: I sensi sono legati al mondo dell'arte, ci permettono di captare ciò che ci circonda, e l'arte, come tutto nella vita, è scambio, dialogo. La respirazione è dialogo, ovvero la vita stessa è dialogo. L'essere umano è *homo loquens*, interiorizza il mondo esterno, lo coglie attraverso i sensi – come affermano gli scienziati, tra cui Einstein o Schrödinger – e avverte la necessità di comunicarlo. L'arte, la letteratura, la scienza non sono che forme di comunicazione. Per quanto mi riguarda, intuizione e riflessione hanno la stessa incidenza. Talvolta è sufficiente un barlume d'ispirazione per indurmi a riflettere. Altre volte, invece, a sopraggiungere è qualcosa di già così definito – una poesia, per esempio – che occorre rispettarne la forma.

L.G.: **C'è, a suo parere, una forma letteraria che meglio rappresenta l'umano?**

C.J.: Probabilmente il dialogo, cosa che Platone ha perfettamente compreso.

L.G.: **Si dice, della Spagna, che sia terra di mistici e poeti più che di filosofi; l'intramontabile riflessione calderoniana circa la vita come sogno nasce nell'ambito della gloriosa stagione teatrale del *Siglo de Oro* ma può dirsi tema filosofico a tutti gli effetti, al punto da aver influenzato le successive generazioni di intellettuali. Secondo lei c'è una forma letteraria che meglio rappresenta l'anima spagnola, ovvero la creatività propria del popolo spagnolo? O forse è semplicemente possibile individuare degli autori più incisivi in tal senso?**

C.J.: Vi sono tanto gli uni quanto gli altri in Spagna, però è vero, i mistici sono importanti (Kierkegaard, in proposito, afferma che la fede è la più forte delle passioni); tuttavia anche i mistici

spagnoli, come altri autori, si nutrono della lirica popolare, che è fonte di straordinaria ricchezza.

Per quanto riguarda il detto calderoniano "la vita è sogno", penso che sia vero anche il contrario, ossia che il sogno è vita. Ovviamente, ai suoi tempi, mancavano ancora le scoperte di Freud e Jung nell'ambito della psiche. D'altronde ancora oggi la sfera del subconscio riveste poca importanza rispetto a quanta ne meriterebbe.

L.G.: **Lei è traduttrice dal ceco dell'opera – ma non solo – del poeta Vladimir Holan; cosa l'ha portata ad avvicinarsi a questa lingua e cosa, in generale, "riconosce" in un poeta e in una lingua ancora sconosciuta? Ho in mente la distinzione da lei suggerita in alcune occasioni tra "poeti di musica" e "poeti di concetti".**

C.J.: È vero, ho parlato più volte di questa dualità perché, dopo aver tradotto Holan – la cui fama mondiale, non bisogna dimenticarlo, si deve a Ripellino e al premio Etna Taormina –, su insistenza dello stesso Holan ho iniziato a tradurre Seifert. Quest'ultimo, tuttavia, nonostante fosse il poeta musicale per eccellenza e lo si capisse senza troppe difficoltà, mi risultava più ostico di Holan, il quale, pur essendo a volte incomprensibile, una volta intesi i concetti la traduzione viene da sé, perché sono i concetti stessi a essere poetici; ovviamente anche lui ha la sua musicalità…

L.G.: **La poesia, a suo parere, svolge o dovrebbe svolgere una funzione sociale o, piuttosto, riguarda la sola intimità, la sfera individuale?**

C.J.: Gandhi disse: «La poesia è un'interminabile resistenza passiva». Così dicendo la collocava una volta per sempre nella vita sociale e, diversamente da Platone nella sua *Repubblica*, apriva le porte al poeta mostrandogli la possibilità di partecipare all'agone politico. L'affermazione di Gandhi non è gratuita, ma si basa

sull'intuizione di ciò che costituisce la vera essenza della poesia, capace di spingersi oltre i confini della ragione. Se la poesia può divenire uno strumento di lotta lo si deve, in primo luogo, alla sua verità. La verità che racchiude obbliga chi la difende o la incarna a ergersi a baluardo della verità, a essere incorruttibile. Per questo Gandhi aggiungeva che la poesia «è una continua forma di non accettazione, perché nella società, nel mondo, nella realtà, ci hanno voluto imporre cose e mentire [...] La poesia si ribella contro la tirannia della storia, contro la colonizzazione delle menti per mezzo delle ideologie, contro il fanatismo delle religioni, contro ogni fanatismo».

L.G.: **Zambrano parlava di una pericolosa scissione tra il *logos* inteso come numero e il *logos* inteso come parola che, a partire dalla «condanna aristotelica dei pitagorici», avrebbe causato l'estromissione dal pensiero di tutto quanto abbia a che vedere con il tempo, con la vita, con il ritmo, con la poesia e con la danza. Lei ha manifestato in diverse occasioni uno spiccato interesse verso la fisica e la matematica. Che relazione esiste – se esiste – tra scienza e poesia, o meglio, tra fisica e poesia?**

C.J.: A mio parere la fisica – e la matematica – sono ricche di poesia. Gli stessi fisici fanno poesia, come Einstein e Schrödinger per esempio, o la analizzano con impressionante acutezza, come Heisenberg.

Io mi definisco pitagorica acusmatica. Questi filosofi dicevano: «Qual è la cosa più saggia? Il numero. Qual è la cosa più importante? La felicità».

L.G.: ***Fractales* è una raccolta di poesie del 2005, ma già nel 2000 esce in traduzione italiana con testo spagnolo a fronte un'antologia di suoi componimenti curata da Mariarosa Scaramuzza Vidoni dal titolo *In un punto di quiete. (Fractales)*. Cosa significa nella sua poetica il**

“frattale” e cosa la quiete, che sembra avere carattere paradossale nelle formule «indetenible quietud» – titolo di un’antologia poetica del 1998 frutto di un profondo dialogo con l’artista basco Eduardo Chillida – e «desasosiego del signo»?

C.J.: Sarebbe troppo lungo cercare di spiegare i paradossi della realtà. I frattali sono oggetti geometrici con una struttura di base frammentata, elementi che si ripetono su diverse scale di forma aperta. La mia idea era che le poesie avessero elementi comuni e una forma aperta, non so se ci sono riuscita, ma di sicuro la mia scrittura ha subito un cambiamento decisivo.

La quiete… Tale formula, apparentemente contraddittoria, deriva dalla convinzione che anche la materia si muova, si pensi a quelle che nella fisica quantistica vengono definite “onde di materia”...

L.G.: **Lei ha sperimentato molto in poesia; poesie visuali, con «letras bailando», poesie cantate come nella raccolta *Kampa II* (1986), dedicata al poeta ceco di cui è traduttrice. Da dove le nasce questa esigenza di sperimentazione, avverte forse una sorta di insufficienza nella scrittura? Questo sperimentare la poesia al di là della scrittura, che in lei non sembra essere legato alla grande stagione delle sperimentazioni artistiche, vuole forse restituire la poesia alla sua originaria funzione sociale, intersoggettiva, vuole creare uno spazio di “comunione” o, piuttosto, ha a che vedere con l’azione in cui la poesia, prima di tutto, consiste?**

C.J.: Poesia cantata e poesia visuale per me non sono state un esperimento, bensì qualcosa di naturale. Da bambina ascoltavo musica di continuo. Mia madre era clavicembalista e i suoi amici, che erano anche amici di mio padre, musicisti. Io improvvisavo sempre canti, o “canticchiavo”, per usare il termine con cui Luis de Pablo ha descritto il linguaggio musicale di *Kampa*. Inoltre disegnavo così tanto che tutti nella mia famiglia pensavano che

sarei diventata una pittrice. Ma i miei punti di riferimento, in questo campo, non erano i contemporanei. Erano Fray Angelico, Masolino, Giotto, Botticelli... Quando mi sono imbattuta per la prima volta in una poesia visuale, quando ne ho scritta una io, per me è stato come rientrare in quella stessa logica espressiva.

L.G.: **Lei si è dedicata a diversi poeti mediorientali e dimostra, nella sua scrittura, di aver ereditato non pochi simboli e motivi della tradizione mistica persiana, come per esempio il mitico Simurg. Cosa ritrova in queste culture indubbiamente molto più vicine alla Spagna, per evidenti ragioni storiche, che a qualsiasi altro paese europeo? Crede che esista una frattura tra Oriente e Occidente che questa tradizione possa in qualche modo contribuire a sanare?**

C.J.: Anche in questo caso ho iniziato dalla musica. Avevo un'antologia di musica orientale e la prestai a Miguel Bosé – il figlio di Lucía Bosé –, che non me l'ha più restituita, mi disse di averla "persa". Ricordavo con nostalgia la bellezza di una canzone popolare persiana, quando improvvisamente passai davanti a un teatro di Madrid dove annunciavano "musica classica persiana". Ricordandomi di questa canzoncina entrai. Ne restai affascinata. Pensai che se in quel paese avevano una musica simile dovevano anche avere una grande poesia. Il che coincise con il mio viaggio a Francoforte per leggere alcuni componimenti in occasione della fiera dove, in uno spazio espositivo dedicato al Medio Oriente, comprai svariati libri su consiglio di un venditore intelligente. Al mio rientro cercai qualche iraniano affinché mi aiutasse nella lettura. Molti si resero disponibili e così ci lanciammo nell'impresa. Di sicuro a quel tempo a Napoli si studiavano le letterature mediorientali, oggi non saprei. Peraltro non si dimentichi che in Occidente fu l'Inghilterra per prima a riscoprire questa cultura, seguita dalla Germania, ossia da Goethe, che scrisse il *Divano occidentale-orientale* di cui quest'anno ricorre il bicentenario e per cui sono previste in novembre a Berlino grandi celebrazioni alle quali

sono stata invitata a partecipare. Sorprese del caso oggettivo, direbbero i surrealisti.

Credo che le cose procedano su differenti livelli, e che a volte non siamo così lontani gli uni dagli altri come sembra. E che, soprattutto, al giorno d'oggi le possibilità di creare legami sono davvero molte ed è fantastico poter continuare a intessere le trame di questa ragnatela che è la cultura, la quale sembra condurci sempre più a entrare in contatto gli uni con gli altri.

GIULIANA CALABRESE

Coordinate del soggetto nello spazio testuale: campo letterario e letteratura minore nella poesia transatlantica

1. Lo spazio transatlantico come campo culturale ed esempio di letteratura minore

Nello scenario della poesia attuale scritta in castigliano, che negli ultimi anni si è tentato di inquadrare nell'ambito più generale delle letterature transatlantiche, uno degli interrogativi che la critica si è posta più spesso[1] riguarda l'immaginario culturale che sostiene tale produzione, soprattutto se letta alla luce del secondo interrogativo relativo allo spazio geografico – o simbolico – entro cui la poesia attuale si muove, appunto quello tra le due sponde geografiche della lingua spagnola.

La graduale metamorfosi del versante figurativo, soprattutto nella poesia dell'area iberica peninsulare, ha portato i critici a sostenere che, dagli anni Novanta circa, tale tendenza avrebbe intrapreso due percorsi divergenti. Da una parte, il realismo si sarebbe ampliato fino a integrare le avanguardie o i procedimenti

[1] Cfr., per esempio, Mora V. L., *Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal*, in «Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos», vol. II, n. 2, 2014, pp. 319-343; Quesada Gómez C., *Una cultura postnazionale*, in «Nuova prosa», nn. 56-57, 2011, pp. 33-50; Tortosa V., *Sujetos mutantes. Nuevas identidades en la cultura*, in Romero López D. e Sanz Cabrerizo A. (a cura di), *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona: Anthropos, 2008, pp. 257-272.

simbolisti; dall'altra parte, avrebbe esteso il suo orientamento argomentativo verso la collettività, sia per accogliere i rapporti problematici del soggetto con il nuovo spazio urbano, sia per esercitare una funzione di critica che mira quasi a rendere internazionali i contenuti sociali[2].

Al di là della corrente figurativa, la poesia spagnola ultima ha intrapreso almeno tre direzioni diverse, tutte ben delineate[3]: alcuni aspirerebbero alla perfezione del linguaggio; altri si collocherebbero tra una cadenza elegiaca e una volontà celebrativa; altri ancora percorrerebbero «una terza via, lontana dal naturalismo e dalle tendenze metafisiche»[4], intesa come il corollario di una sensibilità che porta all'estremo la crisi espressiva postmoderna, ma che al contempo tiene presenti le derive della poesia esperienziale.

La poesia spagnola attuale, pertanto, si troverebbe a metà strada tra il confine tracciato dall'espressione poetica degli anni Ottanta e lo spazio senza limiti profilatosi all'orizzonte del ventunesimo secolo. Questa «dialettica in sospeso», usando parole di Benjamin, non impedisce però di individuare caratteristiche comuni: si tratta di una scrittura che trae vantaggio dal suo perenne stato di transizione, di trasversalità, di contagio e che si lascia classificare solo attraverso una «tensione reticolare, uno sguardo labirintico». La volontà di leggere la poesia recente alla luce di tendenze inamovibili avrebbe impedito, perciò, di mantenere uno sguardo d'insieme di un panorama più ampio, in cui si sono levate nuove voci che consentono di superare le polarità passate[5] e che,

[2] Cfr. Lanz J.J., *Veinte años de poesía española*, in Gracia J. e Ródenas de Moya D. (a cura di), *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2009.

[3] Cfr. Bagué Quílez L., Santamaría A., *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, Madrid: Visor, 2013.

[4] Abril J.C., *Introducción*, in ID (a cura di), *Deshabitados*, Granada: Diputación Provincial, 2008, p. 22. Salvo diversamente indicato, la traduzione delle citazioni è mia.

[5] Cfr. Villena L.A. de, *Teorías y poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*, Valencia: Pre-Textos, 2000.

soprattutto, permettono di ampliare lo sguardo alla poesia scritta in lingua spagnola superando le limitazioni imposte dai confini nazionali peninsulari.

> L'espansione del mercato globale ha fatto aumentare la perdita di autonomia e la subordinazione della repubblica delle lettere ispaniche all'economia […]. Per questo motivo, cercare di oltrepassare le frontiere delle aree di conoscenza dell'accademia (peninsulare rispetto a quella latinoamericana) sembra essere una buona strategia per situarsi nel campo e paragonare il valore dell'oggetto letterario – come si legge l'altro, come si consacra il proprio – tra l'uno e l'altro contesto culturale della lingua spagnola[6].

Un'opera letteraria è in primo luogo un testo derivante da un campo culturale[7] e, nello scenario del ventunesimo secolo, il campo culturale in ambito poetico sembrerebbe concentrarsi attorno ai concetti di frammento, di esperienza e di intimità come spiragli attraverso cui offrire una lettura delle tendenze sociali. Sarebbe quello che, seguendo i postulati di Deleuze e Guattari[8], potremmo cominciare a delineare entro l'ambito della letteratura minore, visto che quest'ultima si definirebbe grazie alla deterritorializzazione della lingua, all'innesto dell'individuale sul politico e sul dispositivo collettivo di enunciazione. Caratteri, questi, che contribuiscono ad affermare che il concetto di *minore* non si riduce soltanto alla definizione delle letterature, bensì riguarda le condizioni rivoluzionarie di ogni letteratura: «se la maggioranza si definisce attraverso la costanza, l'omogeneità, la centralità e l'unificazione, il

[6] Gallego Cuiñas A., *Los estudios transatlánticos a debate*, in «Puentes de Crítica Literaria y Cultural», n. 3, 2014, p. 13.
[7] Cfr. Bourdieu P., *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*, Milano: Il Saggiatore, 2005.
[8] Cfr. Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata: Quodlibet, 2010.

carattere minoritario è invece l'elemento spiazzante, plastico e deterritorializzante del sistema».[9] Quello transatlantico si afferma dunque come un paradigma *minore* proprio perché volto a generare un «dialogo orizzontale» nel quale «la sua stessa apertura è parte del suo decentramento»[10]. Uno dei più fervidi concetti dal quale si generano le poetiche transatlantiche, però, è sicuramente quello di frontiera, uno spazio privo di spazio ma con una dimensione. Mai come in questo momento storico l'essere umano si propone come una confederazione di luoghi e, tra questi luoghi, la frontiera si afferma in quanto spazio privo di appartenenza, non ubicato, un luogo privo dei privilegi dello spazio.

Julio Ortega ha spiegato in diverse occasioni che la narrativa spagnola giovane più interessante è in realtà una narrativa spagnola senza Spagna[11]. Lo stesso potrebbe dirsi anche a proposito della poesia attuale, nonostante da alcuni versanti della produzione poetica degli ultimissimi anni si stia cercando di recuperare uno spazio rurale in cui la Spagna è perfettamente riconoscibile, malgrado il soggetto poetico stenti a riconoscervisi poiché ormai si tratta di un soggetto sempre più globalizzato. Quasi prendendo la stessa direzione di Ortega, ma in termini geografici più ampi e in un lavoro significativamente intitolato *Narrar sin fronteras*, Francisca Noguerol ha affermato che, riflettendo sulla produzione latinoamericana degli ultimi anni, se esiste un termine che la possa definire è quello di extraterritorialità[12].

[9] Vignola P., *La lingua animale. Deleuze attraverso la letteratura*, Macerata: Quodlibet, 2011, p. 40.

[10] Ortega J., *Los estudios transatlánticos al primer lustro del siglo XXI. A modo de presentación*, in «Iberoamericana», vol. VI, n. 21, 2006, p. 93.

[11] Cfr. Ortega J., Ferré J. F. (a cura di), *Mutantes. Narrativa española de última generación*, Córdoba: Berenice, 2007.

[12] Noguerol F., *Narrar sin fronteras*, in Montoya Juárez J. e Esteban A. (a cura di), *Entre lo local y lo global. La narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2008.

La poesia in castigliano più recente, pertanto, potrebbe trovarsi in un territorio intermedio tra le frontiere erette dalla critica tradizionale; questa immagine di permanenza priva di luogo, come si è già detto, oppure di "disemiNación", di cui parla Dolores Romero López riprendendo Homi K. Bhabha[13], non impedisce però di identificare caratteristiche condivise, soprattutto in relazione al soggetto poetico che si muove in tale permanenza priva di luogo. In questo spazio privo di riferimenti, di conseguenza, occorre anche un cambiamento di prospettiva critica: i modelli polarizzati si dimostrano insufficienti al momento di trasmettere la polifonia poetica attuale perché ci si trova al cospetto di un gruppo policentrico di autori i cui elementi agglutinanti possono essere, per esempio, un'età simile, una lingua e letture condivise, il fatto di aver vissuto (o di vivere) per lunghi periodi lontani dal paese d'origine e, soprattutto, la coscienza del superamento del concetto di nazione[14] come categoria territoriale privilegiata. Il concetto di campo culturale potrebbe essere più proficuo a questo proposito se considerato come sistema molteplice e dinamico, avvicinandosi dunque al polisistema con reti di relazioni[15]. Va ricordato che la teoria dei polisistemi non è da circoscrivere a un campo che consideri solo le correnti in un certo senso egemoniche; perciò, ritornando al panorama della poesia attuale sembra che il concetto di letteratura minore applicato al campo transatlantico sia adeguato poiché va ben oltre la delimitazione geografica o per correnti e si concentri invece soltanto sui testi, che, come si vedrà, costituiranno

[13] Romero López M.D. (a cura di), *Narraciones literarias*, Madrid: Anthropos/Universidad Complutense, 2006.

[14] Gonzalo Navajas spiega, per esempio, che «dalla nazione come punto centrale di riferimento di tutta l'impresa culturale ci siamo spostati progressivamente a una situazione postnazionale in cui la nazione è una componente essenziale ma non l'unica per la creazione, comprensione e interpretazione» (Navajas G., *La literatura posnacional del siglo XXI*, in «Revista de Alces XXI», n. 0, p. 158).

[15] Cfr. Even-Zohar I., *Polisistemas de cultura*, 1978, trad. sp. di Iglesias Santos A., Madrid: Arcos, 1999.

l'unico luogo privilegiato in cui può collocarsi la soggettività attuale. Ritornando dunque a Bourdieu, attraverso il prisma del polisistema, anche la sua nozione di campo culturale consente di prescindere dalle topografie ermeneutiche classiche o di tipo generazionale. Come suggerisce Germán Labrador[16], il superamento dell'analisi delle tendenze poetiche attuali circoscritto allo spazio o alla generazione va superato appropriandosi dei concetti di immaginario culturale e, appunto, di logica di campo (Bourdieu) poiché, mentre facilitano la necessaria assimilazione della storia sociologica e culturale del periodo che si sceglie di prendere in esame, consentono di iniziare a configurare un'immagine più nitida e coerente dell'oggetto di studio. Seguendo i suggerimenti e intendendo il termine poetica come «orbita concettuale di una semiotica della cultura, un'estetica sociale della ricezione e della sua dimensione metaletteraria»[17], si potrà notare come le poetiche degli autori presi qui in esame si affermano quali entità discorsive che consentono di percorrere i vincoli tra la costruzione letteraria del discorso e le operazioni sociali di simbolizzazione. Detto altrimenti, si cercherà di spiegare come tali produzioni letterarie si inseriscono in un contesto socioletterario concreto con cui interagiscono e sul quale si proiettano[18]. Tali poetiche contribuiranno con un ruolo attivo nella conformazione dell'immaginario sociale, nella comprensione del poeta come soggetto inserito in una struttura articolata e policentrica e nella quale si integra con la funzione di produttore simbolico conformando, interrogando oppure demolendo gli oggetti che

[16] Labrador G., *Letras arrebatadas. Poesía y química en la transición española*, Madrid: Devenir, 2009.

[17] Labrador G., *Letras arrebatadas. Análisis sociológico de las poéticas menores de la Transición*, tesi dottorale, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 9-10.

[18] Cfr. Scarano L., *Dossier: Poéticas de lo menor en el hispanismo transatlántico*, in « El Taco en La Brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias CEDINTEL», n. 2, 2015, pp. 164-195; Scarano L., *Poéticas de lo menor en la galaxia global*, in «Ínsula», nn. 805-806, 2014, pp. 19-21.

finora hanno creato un immaginario collettivo nazionale e ben delimitato.

Come spiega Bourdieu, il campo letterario occupa una posizione subordinata all'interno del campo di potere, intendendo quest'ultimo come lo spazio delle relazioni di forza tra agenti o istituzioni che hanno in comune il possesso del capitale necessario per occupare posizioni dominanti nei diversi ambiti. La nozione di campo di potere, dunque strettamente legata all'economia, è stata introdotta per illustrare gli effetti osservati entro il campo letterario o artistico e che influivano, con minore o maggiore intensità, sull'insieme degli scrittori o degli artisti[19] (anche se l'attività letteraria si presenta come sfida a qualunque forma di economia, poiché, secondo quanto afferma Bourdieu, a chi ne entra a far parte, in teoria, non interessa un tornaconto economico[20]).

2. Il soggetto poetico transatlantico e lo spazio testuale

Se i concetti di immaginario culturale e di logica di campo letterario si rivelano utili nell'analisi di luoghi decentrati del campo, oppure per luoghi che non hanno una collocazione geografica definita, come avviene appunto nel caso transatlantico, in realtà Jorge Carrión propone un ulteriore concetto che risulterà proficuo nell'individuare le caratteristiche del soggetto poetico – transatlantico – che si muove entro tale campo e immaginario culturale.

Quando Jorge Carrión[21] si domanda che cosa sia il mondo ispanico propone come categoria d'analisi e di lettura il passaggio dal concetto di campo culturale di Pierre Bourdieu al concetto di

[19] Cfr. Bourdieu P., *Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase*, in «Scolies», n. 1, 1971, pp. 7-26.

[20] Cfr. Bourdieu P., *Le regole dell'arte*, cit.

[21] Carrión J., *Las estructuras y el viaje (hacia un nuevo hispanismo)*, in Ortega J. (a cura di), *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos*, Madrid/Frankfurt am Main/México: Iberoamericana/Vervuert/Bonilla, 2010, pp. 239-252.

scena con lo scopo di studiare il modo in cui si creano alterità derivanti dalla fusione di diversi elementi, entità ibride che si oppongono alla serializzazione e che si spostano dalle categorie territoriali che ormai sembrano non avere più validità ermeneutica di fronte a questi scenari in transizione.

Uno dei primi punti di partenza per analizzare le scene proposte da Carrión può essere quello delle identità narrative[22] che la poesia articola nel nuovo millennio: se si intende la scena non solo in senso geografico ma anche teatrale, allora è possibile parlare anche di finzione del soggetto poetico e, soprattutto, svincolarlo da un regime di rappresentazione che, nell'epoca moderna, lo intrappolava in un luogo fisico oppure in una lingua, mentre adesso le posizioni dell'enunciazione possono incarnarsi in soggetti interculturali. Il concetto di cultura, dunque, conferma aver perso i limiti territoriali e linguistici e l'identità mobile risponde a tale perdita più che a una vera e propria frammentazione. Alicia Molero de la Iglesia spiega che qualunque metodo di autorappresentazione discorsiva o di enunciazione del soggetto non ha più lo scopo di esprimere l'*essere*, bensì il *sentire* dell'io[23]. È questa la percezione che si genera a partire dall'esperienza quotidiana e che Néstor García Canclini ha definito come un oggetto culturale non identificato[24] proprio perché di volta in volta emerge da un conflitto di immaginari. La chiave di lettura di queste poetiche risiederebbe dunque negli spazi interstiziali tra i diversi immaginari: «Il mio concetto di estraneità», afferma Andrés Neuman, «ha meno a che vedere con il trovarsi lontano da un luogo che con l'idea di frontiera. Con il punto di unione in cui qualcosa si trasforma in due cose diverse, con la porta che mette in comunicazione due case»[25].

[22] Cfr. Ricoeur P., *Tempo e racconto*, Milano: Jaka Book, 1986-1989.
[23] Molero de la Iglesia A., *Modelos culturales y estética de la identidad*, in «Rilce. Revista de filología hispánica», vol. XXVIII, n. 1, 2012, pp. 168-184.
[24] Cfr. García Canclini N., *La globalización imaginada*, Buenos Aires: Paidós, 1999.
[25] Neuman A., *La frontera como lengua poética*, in «Ínsula», nn. 793-794, 2013, p. 44.

La poesia che si colloca in questi interstizi diventa perciò un veicolo privilegiato per mettere in mostra (mettere in scena) quelle identità che hanno coscienza di essere interculturali e si affermano come tali, mentre cercano di articolarsi attraverso una lingua comune e al contempo spostano – o moltiplicano – i centri del campo culturale. Con spazio transatlantico si potrebbe dunque individuare l'area che si genera entro la rete di convergenze e passaggi di poetiche in cui, forse, l'unico luogo realmente abitabile può essere soltanto il testo. Immersi nei convulsi scenari neoliberali, le voci poetiche non abbandonano tuttavia una volontà di intervento estetico in campo sociale: secondo le affermazioni di Bourdieu, gli scrittori e gli artisti potrebbero svolgere nelle nuove forme di lavoro politico un ruolo insostituibile poiché garantirebbero una forza simbolica attraverso le forme artistiche, le idee e le analisi critiche e riuscirebbero a convogliare in una forma sensibile le conseguenze invisibili delle strategie politiche messe in atto dai sistemi neoliberali.

Rispetto ai grandi interventi nella Storia, da parte dei poeti che si muovono lungo le traiettorie transatlantiche resta in vigore, però, il racconto di una storia dal basso i cui protagonisti sono uomini comuni, come avviene nel caso di Abraham Gragera, che nella raccolta *Adiós a la época de los grandes caracteres* esprime la necessità di voci che trasmettano «un'altra storia» lontana dall'epica:

> Alzar ahora la voz en ese cuarto vulgar de primer piso, vertedero de armarios y secretos generalizables, resulta algo ridículo. Aunque también lo sea depurar ciertas palabras de su exceso de infinito. Así, la telaraña dice adiós a la época de los grandes caracteres, mecida por el aire, la presa, el cazador…
> Así el pasado planta cada lugar en el lugar preciso y asienten, prometeicos, los objetos, porque no son justificables. Aunque se les juzgue, también, por lo contrario, forzando a los decoradores a oficiar de guionistas.

> Y aquí es donde entras tú, con tus ropas a medio poner, rodeada de tajantes precipicios. Las olas sonríen, desdentadas. Las venas restallan, emotivas, tensas en los violines del deseo cuando tañen su no feroz a las interpretaciones para sobrevivir a los profesionales de la insatisfacción. Y al destino, que siempre será romántico, de la arena a la actualidad[26].

Il racconto della storia pubblica è attraversato al contempo da minuscole fessure in cui cambia anche il soggetto poetico, che, proprio in virtù di queste cronache "minori", diventa portavoce di un'ironica epica del nulla, come spiega Beatriz Vignoli[27] a proposito, per esempio, della raccolta *Los temas de peso* dell'argentino Martín Prieto:

> Después de varios años dedicados a la minucia,
> al enfermante relevamiento de los detalles,
> decidí abocarme a los temas de peso:
> el amor, la política, la trascendencia, la gloria.
> Finalmente convencido de que el mundo
> era más amplio que mi departamento
> compré una pila de tarjetas magnéticas
> y salí a recorrer la ciudad en colectivo
> atento al paisaje y al rumor sordo
> en el que se convertía la parla simultánea
> de mis contemporáneos[28].

Si tratta dunque di voci che mettono in evidenza le potenziali crepe attraverso le quali il protagonismo individuale può filtrarsi nel più grande scenario della storia collettiva. Sono le fessure

[26] Gragera A., *Adiós a la época de los grandes caracteres*, Valencia: Pre-Textos, 2005, p. 16.
[27] Vignoli B., *Una épica de la nada*, 2011, all'URL www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-28146-2011-04-06.html (data ultimo accesso, 01/12/2018).
[28] Prieto M., *Los temas de peso*, Bahía Blanca: Ediciones Vox, 2009.

evidenziate da Francisca Noguerol, che costringono il lettore a sollevare la testa poiché si tratta di una letteratura di resistenza, che non si immette nel flusso concentrico del campo culturale, ma che invece illumina i punti periferici di tale campo facendolo diventare di volta in volta policentrico. Poco a poco, dunque, la prospettiva minoritaria si trasforma in uno spazio di potere (di resistenza, appunto) perché si sottrae al controllo del centro e di conseguenza permette anche di far variare la percezione culturale che si riceve dell'oggetto poetico, così come indicano Violeta Kesselman, Ana Mazzoni e Damián Selci nell'antologia di poesia argentina da loro curata, *La tendencia materialista*[29]: sarà la poesia più giovane e decentrata a consentire di articolare una nuova identità poetica a partire dai temi del consumo culturale consacrato e che, di volta in volta, sposterà dal centro per metterli al servizio della sua collocazione nel campo. Ritorna, dunque, il concetto di scena postulato da Carrión poiché gli elementi del campo culturale si pongono al servizio dell'identità poetica che prende voce e che li trasforma in base alle proprie necessità di esporsi sulla scena poetica. È quanto afferma, per esempio, Carlos Pardo quando dice che la poesia deve liberarsi dalle catene dell'identificazione stabile per divincolarsi nello spazio frammentato che occupa il mercato[30].

In questo paradigma delle aree minoritarie del campo culturale anche la soggettività si rielabora e quasi ci si trova al cospetto di uno svuotamento dell'io lirico più tradizionale. Il soggetto non scompare del tutto, ma, come lo spazio da cui parla, anch'egli diventa discontinuo e quasi alirico[31]: la voce poetica che parla di se stessa perde la sua posizione privilegiata sulla scena e si rende portavoce della realtà a discapito della propria soggettività. È un se stesso inteso come *ipse* che si riconosce soltanto nella sua alterità, comprendendo in tal senso anche un'alterità spaziale. In questa

[29] Kesselman V., Mazzoni A., Selci D. (a cura di), *La tendencia materialista. Antología crítica de la poesía de los 90*, Buenos Aires: Paradiso, 2012.

[30] Cfr. Abril J.C., *Deshabitados*, cit., p. 31.

[31] Cfr. Bagué Quílez L., Santamaría A., *Malos tiempos para la épica*, cit., p. 24.

prospettiva potrebbe essere rivelatore un testo di Antonio Sánchez Zamarreño:

> Llevo el estigma del errante: estar
> en otro ser y en otro espacio, donde
> sólo es posible estar estando lejos[32].

La natura del soggetto poetico diventa in costruzione, è attraversata dalla mobilità e dal decentramento, così come emerge da alcuni testi della raccolta *Gira*[33] di Álvaro Tato:

> *Himno*
>
> Que haya viento a favor.
>
> Que mires atrás una sola vez
> para saber que aún no te persigues
> […]
>
> Que sigas. Que te pares.
> Que nunca des contigo.
>
> Y que tu patria sea ese lugar
> al que no llegarás.

> *0 kg*
>
> No nos llevamos nada.
> Nuestras cosas se quedan.
> Dejamos todo atrás.

[32] Sánchez Zamarreño A., Marcos Sánchez M., *Tus poemas más míos*, Salamanca: Kadmos, 2010, p. 61.
[33] Tato Á., *Gira*, Madrid: Hiperión, 2011.

No nos llevamos nada,
lo mismo que trajimos.
Devolvemos el préstamo.

Ni nuestros nombres
caben en este cuerpo,
la maleta perfecta.

Anche la materialità fisica del soggetto cambia: non è più un insieme di elementi che servono a definire l'essenza dell'io poetico, bensì è soltanto un veicolo per trasmettere le sensazioni provate dalla voce poetica. Il *sentire* dell'io acquisisce dunque una posizione sempre più predominante: «La uña de mi dedo, / el dedo de mi mano, / la mano de mi cuerpo, / el cuerpo de mi yo. / Mi yo de mi yo de mi yo»[34].

La prima percezione del soggetto poetico resta sempre, però, quella della sua alterità, peraltro sempre sottoposta al fascino di una possibile e infinita duplicazione tecnologica che produce riflessi, simulacri o altre finzioni del sé. Gli innumerevoli avatar, eteronimi e soggetti apocrifi facilitati dal mondo virtuale diventano un altro spazio frattale che può attirare il soggetto per poi restituirlo in frammenti o in resti di uno sconosciuto che si guarda senza riconoscersi. Andrés Neuman elabora molto bene questa ipotesi nei versi di *No sé por qué*:

No sé por qué internet me tiene secuestrado
el congreso debate irak es una tumba las películas
piratas las reseñas wall street boca juniors
hay un vuelo barato elecciones terremotos
soy efímero efímero
descargo porno en francia le pen siempre resurge
me busco en google para encontrar adónde he ido
suben los intereses baja el papa

[34] Dobry E., *Cosas*, Barcelona: Lumen, 2008, p. 31.

top model palestina huelga rock
lameré la pantalla quiero ver[35].

L'espressione del sé non deriva dunque da un eccesso di egocentrismo, bensì dal tentativo di recuperare un luogo per la soggettività all'interno delle comunità immaginarie che si distinguono non per l'appartenenza a uno spazio, ma proprio per il modo in cui acquisiscono coscienza di se stesse e trasformano tale coscienza in discorso poetico. In questo modo, considerare la poesia come forza attiva e trasformatrice è il primo passaggio da compiere per dotare di nuovo di logica quei soggetti privi di collocazione spaziale: l'unico spazio che autenticamente può appartenere al soggetto adesso è soltanto quello del testo, che consente di ritrovare nome, esperienza e perfino corporeità nell'ordine del discorso. L'unico paese di residenza, come afferma Andrés Neuman in *Barbarismos*, può essere uno in perenne espansione e privo di un centro unificatore come la mente[36].

La prospettiva minoritaria consiste nel comprendere le strategie di potere di uno spazio policentrico rispetto a un mercato globale che minaccia di annullare la frammentazione – per quanto problematica – in virtù di una progressiva omologazione. Lo spazio transatlantico permette di mettere in pratica questa prospettiva minoritaria a cominciare dalla mancanza di frontiere (o dalla mobilità delle frontiere), che rende possibile dunque l'instaurarsi di un sistema policentrico entro il quale il soggetto poetico comincerà a individuare uno spazio proprio a partire dal testo scritto. In questo spazio sarà necessario agire (e soprattutto pensare) come un semionauta[37], ovvero mettere in discussione l'identità del soggetto e le sue radici abbandonando l'idea

[35] Neuman A., *No sé por qué*, Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2011, p. 42.
[36] Neuman A., *Barbarismos*, Madrid: Páginas de Espuma, 2014.
[37] Cfr. Scharm H., *Teoría y práctica. Nuevos hispanismos para la edad de síntesis*, in Ortega J. (a cura di), *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2012, pp. 149-161.

tradizionale e atonale di critica per creare condizioni di riconoscimento mutuo nella periferia senza centro del paradigma transatlantico, in cui i riferimenti spaziali e fisici vengono meno.

NOELIA DOMÍNGUEZ ROMERO

De su materia o de su nada. Zambrano, Valente y Chillida

Introducción

Que la belleza abre la posibilidad de agrandar el alma humana lo saben no sólo el poeta y el artista, sino también el filósofo. Sin duda, ellos comparten un nexo común: la conquista de un espíritu hecho de una razón *creadora*, depositaria de sentidos y depósito de la facultad cognoscitiva humana primaria y fundamental, la imaginación.

Atendiendo a un conjunto de inquietudes nacido de un mirar y un sentir poetizados, aprendiendo a liberar los conceptos, o, más bien, buscando, como diría el pensador anglo-español Jorge Santayana, no pensar la belleza, sino sentirla, este escrito se adentra en el dominio o el espacio de los lenguajes encontrados por los autores españoles María Zambrano, José Ángel Valente y Eduardo Chillida, esto es, la filosofía, la poesía y el arte respectivamente, para, desde ellos, desentrañar la conexión tan estrecha que existe entre la palabra y el silencio y entre la materia y el vacío; una convergencia o suerte de vasos comunicantes entre el pensamiento filosófico, el poético y el artístico. Se trata, en definitiva, de hallar una analogía entre estos modos distintos pero a la vez semejantes de concebir la creación, y desde ahí vivenciar las propias obras, intentar *ver* o *sentir* las palabras y *leer* o *escuchar* las formas que dan memoria al horizonte, al aire, a la luz, al agua. Pues dicha

correspondencia entre la palabra poética y filosófica de Valente y Zambrano y la abstracta y espiritual visión de la materia creada por Chillida deja vislumbrar la frágil frontera entre el pensamiento y las artes, y, sobre todo, deja entrever la existencia de un decir común más allá de las formas.

1. El misterio o la «oscura matriz» donde pensamiento y arte convergen

Primeramente, sobre la conjunción de las artes, el poeta orense José Ángel Valente en una obra que lleva por título *Elogio del calígrafo*, y un subtítulo, *Ensayos sobre arte*, escrita a lo largo de dos décadas, entre 1972 y 1999, declara que todas las artes proceden de una misma raíz, y especifica: «Todo brota de una oscura matriz original donde se abriga palpitante cuanto no conocemos»[1]. Eso que no se conoce hace al creador, lo agarra para siempre, lo pone del lado maravilloso del misterio de su propio ser y de la realidad que habita. *Oscura matriz* ésta desde donde emerge toda inquietud, toda interrogación o pregunta, que no es sino apertura hacia algo nuevo, inexistente antes, y hacedora de sentido, sentido hecho palabra filosófico-poética en Zambrano y Valente, sentido hecho piedra, hierro, papel en Chillida. De igual modo, sobre el misterio del ser humano y de la vida, del mundo en el que vivimos, el artista donostiarra, embelesado por la contemplación de las sublimes dimensiones naturales, dejó escritas estas palabras en su libro *Preguntas*: «Desde el espacio con su hermano el tiempo, bajo la gravedad insistente, sintiendo la materia como un espacio más lento, me pregunto con asombro sobre lo que no sé»[2]. Y en la afirmación del desconocimiento y en el deseo por esclarecer el misterio o el enigma que supone todo vivir coincidió María Zambrano con los poetas y los artistas. Al igual que en Valente y

[1] Valente J.Á., *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, p. 87.

[2] Chillida E., *Preguntas*, San Fernando: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2004, p. 23.

en Chillida, también en la filósofa hay una aptitud verdadera por investigar filosóficamente (y, por ello, *racionalmente*, si bien se trata de un modo de razonar particular) el misterio del ser y de la realidad, puesto que, como ella misma afirmó en su conocido ensayo *El hombre y lo divino*, «la realidad para el hombre, en su estado original, es irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio»[3], el mismo expresado en estos famosos versos de Machado – poeta amigo muy admirado por la autora –: «El alma del poeta / se orienta hacia el misterio»[4]; o el del propio Unamuno: «Y bien, se me dirá, "¿Cuál es tu religión?". Y yo responderé: mi religión es buscar la verdad en la vida y la vida en la verdad, aun a sabiendas de que no he de encontrarlas mientras viva. Mi religión es luchar incesante e incansablemente con el misterio»[5].

Ante el misterio la *pòiesis*: la *razón poética* para Zambrano; la propia poesía para Valente; la materia natural hecha arte para Chillida. Todos ellos, decimos, modos distintos pero semejantes de concebir la creación, a la vez que todos ellos lenguajes que permiten adentrarse en el fondo de la realidad y hacer habitable lo que antes no existía, llenar lo desconocido o hacer visible lo invisible.

Es la belleza que entraña el misterio la que mueve y agita las poéticas y los pensares de estos tres autores fundamentales en el transcurrir de la cultura española del siglo XX. Y en esa búsqueda hacia el centro de todo, hacia el núcleo vital de donde todo emana, también la propia obra, ya sea poética, filosófica o artística, el uso salvador de la metáfora[6]. Así, por ejemplo, una piedra, objeto

[3] Zambrano M., *El hombre y lo divino*, México: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 33.

[4] Machado A., *Poema LXI*, en ID, *Poesías completas*, Madrid: Espasa Calpe, 1989, p. 133.

[5] Unamuno M. de, *Mi religión y otros ensayos breves*, Buenos Aires: Espasa Calpe, 1942, p. 10.

[6] «La metáfora es una definición que roza con lo inefable, única forma en que ciertas realidades pueden hacerse visibles a los torpes ojos humanos»; Zambrano M., *La metáfora del corazón (Fragmento)*, en ID, *Islas*, Madrid: Verbum, 2007, p. 38.

concreto, apegado a la tierra, al suelo, a la naturaleza, a su propio devenir, y en apariencia sin vida, es, en realidad, pura potencialidad; puede ser todo lo que la mirada del artista o el poeta, también la del filósofo, y gracias a ella la nuestra propia liberada, quiera que sea. Rota la costumbre, la ceguera a la que la racionalidad cotidiana nos tiene habituados, lo metafórico o lo simbólico permite ver las cosas en su asombro, en su autenticidad; apreciar lo que son en su realidad y en su presente y lo que son dentro del espacio de la poesía, del arte y el pensamiento.

2. Entre la palabra y el silencio, entre la materia y el vacío

En clave zambraniana diríase que el ser humano es, ante todo, posibilidad, y, más concretamente, es en el ámbito de la creación, de la invención, donde dicha característica se presenta y se materializa ampliamente, y donde lo racional y lo irracional conviven al alimón. Y, dentro de ella, la imaginación, única facultad que logra trascender los límites de la racionalidad y también del lenguaje humano, como profundizó, por otro lado, el escritor mexicano Octavio Paz en *El arco y la lira*, será la herramienta capaz de crear algo que es y que antes no estaba, un espacio otro, si bien propio y necesario, donde habitar y construir. La pensadora andaluza María Zambrano, apelando a la razón poética, nos llevará más allá de la lógica, de la razón sistemática, propia del discurso imperante en la cultura occidental del pasado siglo, esto es, nos conducirá *hacia un saber sobre el alma* capaz de asumir la existencia no sólo de lo que es, sino también de lo que no es; de ahí su interés por la confesión como género literario o la guía – influenciada por el místico Miguel de Molinos y, especialmente, por la huella dejada por *La guía espiritual* de San Juan de la Cruz –, y la meditación filosófica, muy presente en la tradición española. Y si esta razón entrañada, poética, irá configurándose a lo largo de toda su escritura, es en *Claros del bosque* (1977) y *De la Aurora* (1986) donde Zambrano la define con exactitud y exclama su urgencia; exactamente, aclara así en el segundo texto: «El conocimiento que

aquí se invoca, por el que se suspira, este conocimiento postula, pide, que la razón se haga poética, sin dejar de ser razón»[7]. Y detalla aún más:

> La senda que yo he seguido, que no sin verdad puede ser llamada órfico-pitagórica, no debe de ser, en modo alguno, atribuida a Ortega. Sin embargo, él con su concepción del logos (expresa en el "logos del Manzanares"), me abrió la posibilidad de aventurarme por una tal senda en la que me encontré con la razón poética; razón, quizá la única que pudiera hacer, de nuevo, encontrar aliento a la filosofía para salvarse – al modo de una circunstancia – de las tergiversaciones y trampas en que ha sido expresada[8].

Con su crítica a la razón moderna secular, María Zambrano pretende superar el racionalismo que anula y cierra otros modos de reflexión; desea encontrar otra vía para que la intimidad del pensamiento fluya libremente y se abra a lo otro o al otro en máxima apertura, y, además, no quede exenta de esa otra parte que le hace ser: el sentimiento, la emoción, sus siempre *ahí* entrañas. La razón racionalista, según esta perspectiva, es "razón insuficiente", puesto que ha llevado al hombre a su propia anulación, a vivirse escindido, fragmentado y angustiado frente a la nada contemporánea, más que dueño de su vida y de su historia; una nada siempre negadora, en lugar de haberlo situado frente a otra nada, también real, una nada creadora que de alguna manera constituye al hombre como ser (no acabado, siempre por hacer). Por todo ello, los caminos transitados por el racionalismo son considerados agotados para la filósofa, por ser justamente una vía de eliminación de todo aquello que escapa al mundo ideal de la razón. Zambrano no hace sino enaltecer el alma humana al hacerla

[7] Zambrano M., *De la Aurora*, Madrid: Turner, 1986, pp. 72-73.
[8] *Ibidem*, p. 123.

partícipe de la vida, de su propia materialidad, vulnerable y trascendental al mismo tiempo.

La filosofía, para ser, necesita de la razón poética. Filosofía y poesía se necesitan mutuamente: «No se encuentra el hombre entero en la filosofía; no se encuentra la totalidad de lo humano en la poesía»[9]. Asimismo, la filosofía, en su pretensión por conocer y llegar a la verdad, no deja lugar a la nada, mientras que la clave del pensar poético está en el vacío que las propias palabras revelan. Filósofo y poeta se complementan, se hermanan, se funden creando una unidad:

> El filósofo quiere lo uno, porque lo quiere todo […]. Y el poeta no quiere propiamente todo, porque teme que en este todo no estén en efecto cada una de las cosas y sus matices; el poeta quiere una, cada una de las cosas sin restricción, sin abstracción ni renuncia alguna. Quiere un todo desde el cual se posea cada cosa, mas no entendiendo por cosa esa unidad hecha de sustracciones. La cosa del poeta no es jamás la cosa conceptual del pensamiento, sino la cosa complejísima y real, la cosa fantasmagórica y soñada, la inventada, la que hubo y la que no habrá jamás. Quiere la realidad, pero la realidad poética no es solo la que hay, la que es, sino la que no es; abarca el ser y el no ser en admirable justicia caritativa, pues todo, todo tiene derecho a ser, hasta lo que no ha podido ser jamás. El poeta saca de la humillación del no ser a lo que en él gime, saca de la nada a la nada misma y le da nombre y rostro. El poeta no se afana para que las cosas que hay, unas sean, y otras no lleguen a ese privilegio, sino que trabaja para que todo lo que hay y lo que no hay, llegue a ser. El poeta no teme a la nada[10].

[9] Zambrano M., *Filosofía y poesía*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 13.
[10] *Ibidem*, pp. 22-23.

El poeta ni teme a la nada, tal y como descubre Zambrano, ni al tiempo, pues sólo él «viene a quedar así perennemente emplazado ante el instante, sin envolverse en el tiempo que corre»[11], sólo entregado al ahora, al pulso inevitable de la vida. Y ese poeta es, para Zambrano, su querido y admirado amigo José Ángel Valente, hombre herido que, junto al silencio, vivió siempre cantando con la palabra poética, a expensas de un sueño o un alumbramiento. Y he ahí que:

> Una «luz remota» esclarece la poesía de José Ángel Valente. Y así él mismo lo declara en el poema que abre su poesía toda: «Hay una luz remota, sin embargo». Sin embargo de que «el corazón / tiene la sequedad de la piedra / y los estallidos nocturnos / de su materia o de su nada». Remota se hace la luz cuando se da «sin embargo»[12].

«Sin embargo» dice, no calla Valente, como medita hondamente y hace cuerpos los pensamientos Zambrano, o trabaja con sus manos y su mente al unísono Chillida. Este último, observando y escuchando a la naturaleza y sus elementos, la luz, el agua, el aire, la tierra, el fuego, atrapó el lenguaje de la materia toda. En concreto, buena parte de su legado artístico tiene como actores principales al alabastro y al granito. Queriendo alcanzar la energía de la piedra, su vida por dentro, abrió este soporte hacia el exterior sin dañarlo, creando sutiles hendiduras que consiguen comunicarse con el mundo de fuera, como raíces abiertas buscando no el contacto con el suelo sino con la luminiscencia. La piedra de Chillida se torna orgánica, viviente y autónoma; existe en sí misma, se transforma en una cosa peculiar, con entidad y respiración propias, a la vez que se vuelve emisora o anunciadora de algo escondido, recóndito, antes invisible a la mirada. Esta aparición de

[11] Zambrano M., *Algunos lugares de la poesía*, Madrid: Editorial Trotta, 2007, p. 237.
[12] *Ibidem*, p. 233.

lo velado, de lo oculto, se va produciendo lentamente, como si la materia le fuera hablando al artista poco a poco, a susurros. Ahora bien, esta visión se manifestó antes que en la piedra en sus lurras o terracotas. Allá por la década de los setenta, en una población francesa llamada Saint Paul de Vence, Chillida descubrió la grandeza del barro, que en contacto con el fuego cambiará de matices y se hará compacto, irrompible unidad, y, todavía más importante, más perdurable en el tiempo. De una sencilla masa arcilllosa, arenosa, de colores marrones tostados y rojizos, crea el artista complejas estructuras cúbicas que por medio de finas incisiones, casi laberínticas, van ayudando a mirar hacia dentro, hacia el interior de la materia misma. Y, para tal cometido, no necesita el autor grandes escalas, no en principio; Chillida se vale únicamente de piezas de unos cuarenta centímetros de longitud y veinte de anchura para transmitir la energía interna latente dentro de ellas, como una gran mano o un gran corazón vivos.

Vida interior, vida exterior, y en el límite, sobre la superficie, la irrupción de un lenguaje nuevo, de una musicalidad nunca percibida: la aparición de un secreto a descifrar, tal una quimera o un ensueño. La escucha se vuelve aquí, por tanto, también en Zambrano y en Valente, parte fundamental del proceso creador. No hay duda de que los oídos del escultor se acentúan en el tacto y contacto con la materia. Como si se tratara de un intérprete que ante la atenta contemplación de la partitura va extrayendo los sonidos que luego serán música, Chillida se aproxima a lo real-invisible por medio de lo real-visible. Del material pétreo, todavía sin forma clara, definida, nacerá un verdadero diálogo entre el creador y lo que la piedra en sí misma contiene o quiere decir; si bien un vínculo éste no sólo de dos, sino de tres, pues será con la presencia del espectador/oyente cuando se dé su total comunicabilidad.

Al final de su trayectoria, en 1996, aparece su obra "Escuchando a la piedra". En ella Chillida, con su acto, ha dejado ver el aire de la piedra, y esta vez con mayor profundidad. Ha

mostrado su expresividad, ha vaciado la sustancia para despojarla de su propia informidad. Un camino éste hacia fuera pero, a su vez, hacia dentro, como el recorrido vital de la palabra poética, y he aquí el estrecho lazo con Valente y Zambrano. Esta pieza única de granito, a pesar de estar sometida a las leyes de su materialidad corpórea, deja traslucir la vida que no se puede ver con una simple ojeada. Y de su esfuerzo por cincelar la piedra para hacer emerger esta vida contenida, interna, se llega a revelar su transparencia, dándose entonces la mayor alianza: la unión entre la piedra, el hueco, la luz y el aire.

Importante resulta entonces en ese tránsito de lo opaco a lo transparente su serie "Lo profundo es el aire", en homenaje al poeta español Jorge Guillén, ya que en ella surgen esculturas que, más que recluir el espacio interior, se abren hacia el exterior llegando, incluso, a su propia trascendencia. Son criaturas vivientes y terrestres, hechas una con el espacio, "bloques de transparencia", como tal vez diría Paz. La parte, aquí la piedra, en forma y contenido, ansiando la comunión con el todo, desde sus latidos internos e invisibles, se une al aire, al agua, a la luz, se hace una con la pluralidad del mundo.

No obstante, hay que señalar que la piedra de Chillida no es sólo piedra, sino piedra y palabra, bien porque la palabra – pensemos, por ejemplo, en los títulos de sus obras – ayuda a comprender parte del sentido oculto que tiene en sí la materia trabajada por el escultor, bien porque esa materia natural, una vez transformada en obra de arte, genera nuevos sentidos, es decir, palabras – ideas, sentimientos, emociones –, de modo que podríamos sostener que Chillida iguala la sustancia material, mineral, rocosa, con la esencia menos tangible, etérea, de la poesía y del alma humana. Análogamente, el poeta José Ángel Valente une piedra y palabra, aunque no del mismo modo que Chillida, pues, al fin y al cabo, la piedra a la que se refiere Valente en sus páginas siempre es y será palabra. En el poema *Presencia*, de *Fragmentos de un*

libro futuro, la palabra valentiana concede un alto valor significativo a la piedra; habla de su luz, de su vida por dentro:

> Tu súbita presencia.
>
> Toda tu luz irrumpe duradera, dura
> como la piedra.
> Vienes
> Tan inmóvil, tan adentro de ti.
> Lo hondo.
> En tu sola existencia,
> tu sola luz, estás
> ardiendo para siempre[13].

Aunque será en su ensayo *La piedra y el centro*, del libro del mismo título, escrito entre 1977 y 1983, donde esta *presencia*, esta existencia a solas que arde en su propia luz para siempre, tome especial relevancia. Para Valente, «la piedra es en todas las tradiciones símbolo del centro y de la totalidad, desde el *omphalos* del templo de Apolo hasta el *quicunce* de la mitología azteca»[14]; la piedra es el centro y el centro es la piedra. Piedra y centro son lo mismo. Realmente, a través de esta ligazón palabra-piedra se desarrolla toda una teoría de la palabra poética, una problemática acerca de la verdadera voz del poeta, de su dificultad para poseerla, de la importancia de controlar la "respiración natural" de su escritura y captar de ese modo su íntima armonía. No por casualidad abre el autor este escrito con una copla popular que narra una historia protagonizada por una persona que fue piedra y centro y que por ese motivo le arrojaron al mar y que después de un tiempo su centro vino a encontrar. Según el poeta, la copla,

[13] Valente J.Á., *Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000, p. 74.
[14] Valente J.Á., *La piedra y el centro. Obras completas. Ensayos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000, p. 274.

como todo poema, tiene su sentido, «su propia – fulgurante y oscura – aparición es su sentido», y su voz, que es su existencia: «Por la copla hacia dentro, […] se va hacia infinitos estratos de sentido. […] Porque la copla, hasta llegar a esta voz, ha rodado tiempo y tiempo, al igual que la piedra»[15]. El poeta quiere que su voz lírica sea como la materia de la piedra, cosa real, pesada, apegada al tiempo y al espacio, y a la gravidez; quiere que sea, ante todo, *presencia*, y no sólo un signo lingüístico, sino una forma capaz de significarse a sí misma, de encarnarse, como esa piedra de Chillida; sueña con que la palabra, la suya, tenga cuerpo y tenga alma, sea vida. O como sugiere en su texto *Las condiciones del pájaro solitario*: «No otra cosa entendió acaso Nietzsche al decir que para ser artista ha de sentirse como contenido lo que el habla ordinaria llama forma»[16].

Pero no todo es forma, palabra o piedra, piedra o palabra, sino que, como se puede apreciar tanto en Valente como en Chillida, hay en estos cuerpos sonoros (las palabras) y en estos cuerpos matéricos (las piedras) un lugar para el silencio y el vacío, es decir, para la indecibilidad y la impresencia. Positivo y negativo, cara y cruz de una misma moneda, espacios cóncavos y convexos de una misma realidad, y, por ende, he ahí una confrontación perpetua entre lo que es y lo que no es, lo que no es visible ni audible de modo inmediato, puesto que también lo que no se dice y lo que no se representa hablan de muchas cosas. Al igual que el vacío generador de Chillida el silencio no callado de Valente, o la razón creadora de Zambrano. El silencio hace a la palabra, el vacío a la materia. Silencio que para el poeta gallego quedó expresado del siguiente modo:

> Para mí, el silencio es la clave o la raíz de la palabra. La palabra se forma cuando se hace el silencio. El silencio es el territorio de la palabra. La palabra viene de una larga espera,

[15] *Ibidem*, p. 273.
[16] *Ibidem*, p. 276.

> de un prolongado silencio. Silencio, desierto, noche. Exige la palabra entrar en la noche del sentido, «en la tierra desierta, seca y sin camino» de la que habla San Juan de la Cruz. Esa raíz está ya declarada en el primer poema de mi primer libro[17].

El silencio y el vacío son parte de la realidad de la palabra y de la materia, atienden a sus ritmos y vibraciones, y constituyen también, como los sonidos y las cosas, un lugar y un tiempo. Así la obra escultórica de Chillida se vuelve diálogo perpetuo y pregunta espiritual con el espacio; sus volúmenes irrumpen en el vacío, que no es aquí una idea abstracta, sino algo concreto, corpóreo, lleno de vida, y siempre necesario para que nazca toda forma, y se vacían por dentro. Y, como Chillida, Valente toma la palabra desde el silencio, un silencio insondable, primero, hondo y oscuro, y que configura la propia estructura interior de la palabra. La suya, la de Valente, su íntima voz, vive con la mudez, pues no sólo se debe a ella, sino que será ella, porque la palabra se tornará otra vez silencio, y para siempre.

3. A modo de conclusión: del límite y de la trascendencia

El pensamiento y el arte contemporáneos se caracterizan por la conciencia del límite, y los trabajos de Valente, Zambrano y Chillida no excluyen dicha premisa. Tanto el límite del propio lenguaje como el límite de la propia materia natural crean una tensión: Valente y Zambrano entre la palabra y el pensamiento, así como entre la palabra y su silencio; Chillida entre la corporeidad de la materia o materias utilizadas y el espacio donde surgen, y los no-espacios que nacen de esas obras y que se expanden hacia el espacio todo, vacío, pero concreto.

A este respecto, Valente, en *Cántigas del Alén*, poemario al que Chillida dedicó varias obras en papel, escribe:

[17] *Ibidem*, p. 1285.

Me hice río y río
y mar y fuente.
Llamadme solamente
con mi voz.

Con mi voz, en mi voz,
se alejaron las aguas:
quedó el puente[18].

El límite del decir envuelve la totalidad de este poema, y la obra a la que pertenece, hasta el punto de ser tan elocuentes las palabras (los versos) como los espacios blancos que las componen y delimitan. Del igual modo, esta tensión entre lo que está y no está, entre lo que es y no es, entre lo que aparece y se muestra ausente, se da también en ese vínculo entre la materia trabajada por Chillida y su propio límite, a veces lleno, otras veces vacío. Límite que es barrera divisoria y unificadora entre lo uno y lo otro, entre el cuerpo que se presenta y lo otro, mundo, realidad exterior, aire. Con entrega, y asumiendo el vértigo que palpita en todo corazón que late, estos pensadores y artistas luchan porque ese límite se haga traspasable, si no con la forma sí con el fondo. Por eso Valente escribe no sólo palabras sino silencios, silencios con una doble faz, pues pueden ser todo o nada; por eso Chillida ocupa no sólo el espacio, sino el vacío; por eso Zambrano habla del ser y de la nada.

Y frente al límite, la trascendencia, aquí entendida como la superación de ese límite; claramente, por otro lado, pensada o concebida como interioridad por Valente, refiriéndose a la obra de Chillida, en *Rumor de límites*:

> Convertir un arte de la ocupación del espacio en un arte del vacío o de la interioridad tal vez sea la columna vertebral que

[18] Valente J.Á., *Cántigas del Alén*, Barcelona: Àmbit Serveis Editorials, 1989, p. 83.

> sostiene a través de todos sus cambios y sus formas la obra de Chillida. Haber cercado ese vacío pleno sitúa al artista – y nos sitúa – en un lugar donde la creación se cumple y, en su cumplimiento, lo creado se desvanece para seguir haciendo posible el mundo, es decir, para que la posibilidad de la creación se perpetúe[19].

El silencio que ansía Valente encontrar en su palabra y el vacío que Chillida halla quitándole a la piedra más piedra no hacen sino dejar hablar a lo de fuera, a lo radicalmente otro, eso misterioso con que trabaja el pensador, el poeta y el artista, eso que no es ni palabra ni piedra, sino pura extensión o espacialidad, en ellos comprensible y visitable a través de lo simbólico, del arte y el pensamiento, o de mano de los sueños.

Dicho esto, podría pensarse que la obra escultórica de Chillida, una vez ha encontrado su razón de ser, se despoja de todo, queda abierta a la intemperie, como sucede en su famoso "Elogio del horizonte", donde no sólo se expresa la interioridad de la piedra sino su máxima libertad, ésa que ha alcanzado al desprenderse de sí misma, al fusionarse con la plenitud del vacío que le rodea y le envuelve, pues a la piedra de Chillida no le bastó latir, vivir por dentro, sino soñar con ser mar, aire u horizonte.

Igualmente, el temblor entre lo que es y lo que no es une a Zambrano con estos artistas. Desde el vacío de las obras del escultor vasco o desde el silencio de las palabras de Valente nos podemos acercar al significado de vaciamiento al que se enfrenta el místico de la creación del que nos habla Zambrano en su libro *El hombre y lo divino*, o al de vacío que lleva dentro el hombre en sí cuando no acierta a encontrar divinidad en él, cuando no hay nombre ni forma alguna que pueda apresar y expresar lo sagrado, lo desconocido, la *oscura matriz* misteriosa que nos bordea. Zambrano, en el fondo, nos habla de un lleno que la nada produce y que no puede concretarse: «La nada asemeja ser la sombra de un

[19] Valente J.Á., *Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte*, cit., p. 497.

todo que no accede a ser discernido, el vacío de un lleno tan compacto que es su equivalente, la negativa muda informulada a toda revelación. Es lo sagrado 'puro' sin indicio alguno de que permitirá ser develado»[20]. Porque la filosofía de María Zambrano es filosofía de la crisis, pero, «y a pesar de la desolación de la cual arranca su pensamiento», como apunta la hispanista Ana Bundgård, «es también filosofía de la esperanza», y, más concretamente, «de una esperanza que sostiene la existencia, negándola, en el no-ser, aunque sin angustia existencial, sin náusea existencialista, sin nihilismo, con una firme esperanza»[21].

María Zambrano vislumbra el conocimiento humano en y desde esa tensión permanente, inquebrantable, entre el ser y el no-ser, entre aquello que es y aquello que no es; no afirma lo uno y niega lo otro, pues, para ella, el no-ser también es, lo cual significa salirse del curso marcado y determinado por la tradición filosófica inaugurada tiempo atrás por Parménides (puesto que para el filósofo presocrático lo que no-es no existe y lo que no existe es nada), consolidada con Descartes en la época moderna con su «pienso, luego existo» y que conducirá a la célebre sentencia hegeliana: «lo real es racional y lo racional es real». Zambrano, sin duda, abre la posibilidad de una nueva mirada acerca de esta problemática, crucial para el pensamiento: lo que no-es es aun siendo negado. Es más, para la filósofa, la nada existe como un sentir originario, esto es, la llevamos anclada en nuestra existencia. No puede pensarse en su totalidad, porque el pensamiento únicamente procede a través de estructuras de ser; por el contrario, la nada se siente, la sentimos, nos dice Zambrano, «en los infiernos, en las entrañas»:

> Pues "las entrañas" son la metáfora [nos aclara] que capta – con más fidelidad y amplitud que el moderno término

[20] Zambrano M., *El hombre y lo divino*, cit., p. 188.

[21] Bundgård A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid: Editorial Trotta, 2000, p. 38.

> psicológico "subconciencia" – lo originario, el sentir irreductible, primero del hombre en su vida, su condición de viviente. La maquinaria del reloj que mide y siente el tiempo, la vibración solitaria y muda y que sale de su mudez en el grito, en el llanto, que se paraliza en la angustia y que se cierra herméticamente en esos estados, tan del hombre moderno, que producen su tan frecuente pseudolibertad. Son ellas, es en ellas, en su irreductible sentir donde aparece el sentir de la nada; la nada que no puede ser idea, pues es lo que devora, lo que más puede devorar: "Lo otro" que amenaza a lo que el hombre tiene de ser; pura palpitación en las tinieblas[22].

La nada, para Zambrano, aparece como ese fondo oscuro, misterioso, que configura la realidad y la sostiene. Es, diríamos, un absoluto que delimita el ser con el no-ser. Pero esta nada «que no puede ser idea» puede producir un lleno, un espacio generador que se abre hacia el todo. Es el supuesto de toda creación humana, como el vacío expresado en las esculturas de su coetáneo Eduardo Chillida, como el silencio creador de Valente. Y sobre esta relación entre la nada y la creación expresará así la filósofa:

> Cuando más brote cercana a la nada, más auténticamente creación será la obra humana. Y este romanticismo de la creación no será agotado ni sustituido por otro credo vigente hasta los días de hoy. La obra humana pretende ser creadora; vale tanto, sostenerse desde la nada y aun arrastrarla consigo, incorporarla, si posible fuera. Los intentos son múltiples, y no es necesario enumerarlos, pues proceden todos ellos de esa única raíz de crear que sostiene el proyecto humano de ser[23].

[22] Zambrano M., *El hombre y lo divino*, cit., pp. 177-178.
[23] *Ibidem*, p. 180.

Cossette Galindo Ayala

Del Génesis al Apocalipsis en la literatura latinoamericana

Los brazos libres, y el corazón latiendo salvajemente, y el rostro claro y sereno bajo el sol. Sabiendo principalmente que la tierra, bajo los pies, era tan profunda y tan secreta que no tenía que temer la invasión del entendimiento disolviendo su misterio. Aquella sensación tenía una calidad de gloria

Clarice Lispector, *Cerca del corazón salvaje*

El origen literario de América Latina puede localizarse en las primeras crónicas de los conquistadores y evangelizadores europeos, y también en los códices indígenas que registran los acontecimientos de la colonización. Las predicciones cósmicas que derivan de los calendarios azteca o maya moldearán los imaginarios de *los vencidos*. Tanto en la literatura indígena americana, como en la europea, los contenidos míticos y simbólicos referidos a una cosmovisión de lo sagrado o a un sistema teológico son el fondo sobre el que la historia es trazada y proyectada. Para los europeos, la Biblia será la fuente literaria principal de interpretación de lo que acontecerá a lo largo de todo este proceso de cruenta conquista e incansable evangelización. El milenarismo y el mesianismo asimilados por los franciscanos, dominicos y agustinos primero y, posteriormente, por los jesuitas, conformarán la tónica o perspectiva mediante la que se comprende el *Nuevo Mundo*, término acuñado por el humanista italiano Pietro Martire d'Anghiera, primer cronista de Indias, y se utilizó en un comienzo con una significación estrictamente escatológica. También la novela de caballerías, así como las leyendas de santos van a impactar el horizonte de escritura de los cronistas europeos. Como señala Luis

Weckmann, la expansión colonial europea en las postrimerías del Medievo fue una consecuencia de las Cruzadas, particularmente la cruzada ibérica, la Reconquista emprendida por España y Portugal. De ahí que la literatura histórica contenga referencias a la lucha entre cristianos e infieles (en América indios, en Europa, moros) y «puede decirse que la conquista de América fue no sólo la última cruzada sino también la primera guerra moderna de expansión imperialista»[1]. A diferencia de lo que ocurría en el resto de Europa, la cultura española de fines del s. XV tenía bien arraigadas sus raíces en la época medieval, muestra de lo cual fue el traslado a América de géneros literarios y tradiciones medievales como la novela caballeresca, los autos sacramentales, la mística, la nueva escolástica, el romancero, el teatro, el latín como lengua de enseñanza, la intensa devoción a la Virgen María y, desde luego, el temor al Diablo[2]. Los conquistadores y exploradores europeos se enfrentaron a una realidad exótica a la que encima añadieron su propio imaginario fantástico medieval. Como dice Luis Weckmann «surgió así una geografía teratológica de América, en la cual no es fácil separar la realidad de la imaginación»[3]. Aquellos hombres se aventuraron a la conquista de quimeras, Eldorados, Montañas de Plata, el Paraíso Terrenal, las islas donde habitan amazonas o gigantes, sirenas, grifos, basiliscos, etc. De ahí que la realidad política de la colonia y la fantasía van a estar ligadas en la literatura latinoamericana.

Colón considera el "descubrimiento" de América – aunque siempre creyó que esas tierras eran parte de Asia –, como obra de la voluntad divina, siendo él un elegido por Dios, lo cual queda manifestado en su *Libro de Profecías*. El objetivo de sus viajes sería entonces cumplir la misión predestinada de recuperar Jerusalén

[1] Weckmann L., *El influjo de la cultura medieval en el México colonial y moderno*, en Bonfil Batalla G. (ed.), *Simbiosis de culturas. Los inmigrantes y su cultura en México*, México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 11-34; p. 13.
[2] *Ibidem*, pp. 13-14.
[3] *Ibidem*, p. 15

para la Iglesia y evangelizar a los indios. Colón utiliza la Vulgata, aplicando los cuatro sentidos de la exégesis establecidos por Juan Casiano (365-435 d.C.): 1) sentido histórico o literal; 2) sentido alegórico o cristológico; 3) sentido tropológico, moral o antropológico; 4) sentido anagógico o escatológico. Así interpreta la ciudad de Jerusalén: ciudad terrestre para los peregrinos (histórico); iglesia militante (alegórico); cualquier alma fiel (tropológico o moral); Jerusalén celestial, patria o reino de los cielos (anagógico o escatológico). El milenarismo en Colón contiene también referencias al *Apocalipsis de Pseudo-Metodio*, obra bizantina escrita originalmente en siríaco durante la segunda mitad del s. VII d.C. en el contexto de la caída de Jerusalén por los persas (614 d.C.) y los musulmanes (638 d.C.), así como referencias bíblicas a los salmos reales: Sal 46; 92; 95; 96, 97; 144; 145, y a los profetas: Zacarías 14 e Isaías 2, 2-3[4]. Jean Delumeau observa que la idea que Cristóbal Colón tendría del Paraíso se encuentra en relación con la obra de Pierre d'Ailly, *Imago Mundi*[5], es decir, situándolo en algún lugar de Oriente. Colón habría navegado hacia el Este, pero para encontrarse con el Extremo Oriente, sitio donde se ubicaría el *Paraíso terrenal*. Con las riquezas traídas de Oriente daría a los soberanos españoles la posibilidad de financiar la reconquista militar de los Santos Lugares. Inspirado en las sibilinas cristianas y en los escritos de Joaquín de Fiore, Colón consideró a los españoles como un nuevo *pueblo elegido*, inaugurando una tradición de largo aliento: América como la nueva tierra prometida[6].

[4] Cfr. De León Azcárate J.L., *La Biblia y el proyecto político-religioso de Cristóbal Colón*, en Attala D. y Fabry G. (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, Madrid: Trotta/Fundación Millán de la Cogolla, 2016, pp. 25-35.
[5] Cfr. d'Ailly P., *Imago Mundi*, Lovaina: edición de Lovaina, 1483.
[6] Cfr. Delumeau J., *À la recherche du paradis*, 2010, *En busca del paraíso*, trad. sp. de Campo A.B., México-Bogotá: Fondo de Cultura Económica-Luna Libros, 2014, (1er ed. en francés 2010), pp. 24-25; 108-109.

Así como la Biblia y las corrientes mesiánicas y milenaristas europeas justificaron la colonización de América, fueron también fuente de las primeras manifestaciones en la lucha por los derechos humanos. Fray Bartolomé de las Casas[7] será protector y defensor a ultranza de los derechos de los indios, motivado por Fray Antonio de Montesinos y su inflamado sermón (pronunciado en la Navidad de 1510 en La Española, actual Santo Domingo, República Dominicana) con referencia a San Juan Evangelista (*Juan* 1, 22-23) y éste a su vez a Isaías (42, 11-12) en su *Historia de las Indias*[8]. Transcribimos aquí el sermón del Padre Montesinos, recogido por Fray Bartolomé de las Casas:

> Voz del que clama en el desierto. Todos estáis en pecado mortal y en él vivís y morís, por la crueldad y tiranía que usáis con estas inocentes gentes. Decid, ¿con qué derecho y con qué justicia tenéis en tan cruel y horrible servidumbre aquestos indios? ¿Con qué autoridad habéis hecho tan detestables guerras a estas gentes que estaban en sus tierras mansas y pacíficas, donde tan infinitas dellas, con muertes y estragos nunca oídos, habéis consumido? ¿Cómo los tenéis tan opresos y fatigados, sin dalles de comer ni curallos en sus enfermedades, que de los excesivos trabajos que les dais incurren y se os mueren, y por mejor decir los matáis, por sacar y adquirir oro cada día? ¿Y qué cuidado tenéis de quien los doctrine y conozcan a su Dios y creador, sean baptizados, oigan misa, guarden las fiestas y domingos? ¿Estos, no son hombres? ¿No tienen ánimas racionales? ¿No sois obligados a amallos como a vosotros mismos? ¿Esto no entendéis, esto no sentís? ¿Cómo estáis en tanta profundidad, de sueño tan letárgico, dormidos? Tened por cierto, que en el estado que

[7] Cfr. Maura J.F., *La Biblia en los cronistas de Indias (Nueva España)*, en Attala D. y Fabry G. (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, cit., pp. 37-50.

[8] Las Casas B. de, *Historia de las Indias*, 3 tt., Madrid: M. Aguilar Editor, 1927, t. II, pp. 385-395.

estáis, no os podéis más salvar, que los moros o turcos que carecen y no quieren la fe en Jesucristo[9].

Las Casas construye un teorema de teología natural con base en *Eclesiástico* (34, 18), al denunciar las ofrendas impuras procedentes del saqueo y llama a vivir en el mandamiento principal del Evangelio: «Amaos los unos a los otros» (Mt 22,39). Su visión es la de una sociedad utópica en la que reina la armonía y la paz. Incluirá un sinnúmero de mitos, símbolos, alegorías y metáforas bíblicas para defender su discurso. Inspirado por el espíritu profético de Montesinos, las Casas va a componer en su *Brevísima historia de la destrucción de las Indias* (1552)[10], un escenario apocalíptico en el que los españoles conquistadores son caracterizados como lobos malvados y demoníacos y los indígenas como ovejas buenas y angelicales. Los historiadores ubicarán ahí, por ello, el nacimiento del mito del *buen salvaje*. Ciertamente, se ha dicho que es ahí también donde se exageraron los hechos al grado de que se crea la *leyenda negra* sobre España, que se propagó por Inglaterra, Holanda y Alemania. Sin embargo, por lo relatado ahí y la gran coincidencia que guarda con los testimonios indígenas recogidos por Miguel León-Portilla en la *Visión de los vencidos*[11], no puede más que tratarse de un registro de hechos objetivos.

Efectivamente, los evangelizadores van a estar igualmente motivados por las profecías milenaristas de Joaquín de Fiore, pero en el sentido de retornar a un cristianismo primitivo y lograr la

[9] Las Casas B. de, *Historia de las Indias*, 3 voll., México: Fondo de Cultura Económica, 1965, vol. III, cap. 4, pp. 441-442. Citado en Maura J.F., *La Biblia en los cronistas de Indias (Nueva España)*, cit., p. 45.

[10] Las Casas B. de, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, introducción, edición y notas de Martínez Torrejón J.M., Prólogo y cronología de Zuluaga Hoyos G.A., Colombia: Editorial Universidad de Antioquía, 2011, pp. 14-15.

[11] León-Portilla M., *Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la Conquista*, 1959 (1era ed.), introducción, selección y notas de León-Portilla M., versión de textos nahuas de Garibay K.A.Ma., ilustraciones de códices de Beltrán A., México: UNAM, 1984.

conversión masiva de los paganos. Tal es el perfil de Martín de Valencia, jefe de los doce primeros frailes que llegaron a América, mandados traer por Hernán Cortés a la Nueva España en 1524, quien era un franciscano, joaquinita de formación y de acción. Los franciscanos tendrían un gran interés "etnográfico" por conocer las lenguas de Mesoamérica, en particular el náhuatl. La primera gramática náhuatl y el primer diccionario de esta lengua fueron publicados por un franciscano en 1555. Estas serían herramientas importantes para una eficaz evangelización, conservando la originalidad de las civilizaciones indígenas. Los indígenas tendrían cualidades fundamentales a ojos de los franciscanos: pobreza, necesidad y humildad. La iglesia primitiva era el punto de referencia, la cual sería reestablecida en América, aunque separándola de la iglesia europea, centrada en la riqueza y los honores[12].

De ahí que en la primera literatura de América Latina se vaya generando un fenómeno de intertextualidad y reescritura que tiene su referente en la Biblia y que, de acuerdo a lo expuesto por Daniel Attala y Geneviève Fabry, estará sostenida en elementos religiosos que, aún en el proceso de secularización global, perviven a raíz de un modelo político, religioso y estético proveniente de la época colonial. En América Latina la secularización es formal, jurídica, pero no real, práctica. Las formas y los géneros literarios son un crisol y reflejo del proceso de secularización y, a la vez, de pervivencia contemporánea de matrices imaginarias precolombinas, coloniales y/o barrocas[13].

Expondré a continuación una interpretación de ciertas obras de la literatura latinoamericana, tanto de narrativa como de poesía, situándolas en la trayectoria que compone el orden bíblico en sentido simbólico, que va del Génesis al Apocalipsis, de acuerdo a

[12] Cfr. Delumeau J., *En busca del paraíso*, cit., pp. 121-123.
[13] Cfr. Attala D. y Fabry G., *Introducción*, en ID (eds.), *La Biblia en la literatura hispanoamericana*, cit., pp. 9-21.

como el medieval *ordo divino* aplicado a la lectura, una estructura que describe el proceso histórico a través de las fases de creación-revelación-salvación[14]. Mis criterios de selección se atienen únicamente a la experiencia de lectura que he mantenido con ciertas obras a las que considero especialmente significativas como exponentes de intertextualidades y reescrituras bíblicas. Partiré entonces de la novela que fue central en el hito conocido como *Boom*, donde se supone que los escritores jóvenes latinoamericanos encontraron por primera vez la libertad de su sentido identitario. Se trata de *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez. En particular me interesa exponer aquí los elementos intertextuales que encuentro referidos al libro bíblico del *Génesis*.

Macondo es la tierra primordial; se habla de un mundo primigenio, diríase que prehistórico, en donde aún no se concibe el lenguaje del todo: «Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos. El mundo era tan reciente, que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el dedo»[15]. Macondo constituye el origen y *centro del mundo*, la expresión del orden cósmico, del espacio y tiempo míticos. El apellido del personaje José Arcadio Buendía alude al carácter arcaico o arquetípico que corresponde a los orígenes del mundo. Como declara Ernst Cassirer, el carácter sagrado de lo mitológico se revela en cuanto que denota el *ser del origen*: «todo lo sagrado del ser mitológico se remonta en última instancia a lo sagrado del origen. Eso sagrado no reside inmediatamente en el contenido de lo dado, sino en su procedencia, no reside en su cualidad y constitución, sino en su

[14] Cfr. Ilich I., *En el viñedo del texto. Etología de la lectura: un comentario al "Didascalión" de Hugo de San Victor*, 1993, México: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 47.
[15] García Márquez G., *Cien años de soledad*, 1967, Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2007.

advenimiento»[16]. El mito cuenta una *historia sagrada* en el sentido en que relata la manera en que, gracias a las hazañas de seres especiales, algo ha llegado a existir, ya sea la realidad total, el Cosmos, o un fragmento de ella, llámese especie, comportamiento o institución. Es pues siempre el relato de una creación, de cómo algo ha comenzado a ser. El hombre y el mundo, tal como son hoy, están constituidos por esta irrupción de lo sagrado, por aquellos acontecimientos que se realizaron *in illo tempore*[17].

«–¡Carajo! – gritó – Macondo está rodeado de agua por todas partes»[18]. Macondo se percibe como una isla en medio del mar o, podría decirse, del océano primordial. Tal era la visión que tenían las culturas de Cercano Oriente: Mesopotamia, Egipto, Canaán e Israel, sobre la tierra que emerge de las aguas caóticas como metáfora de la creación primigenia del mundo. *Génesis* 1 es análogo a las cosmogonías babilónicas, que comienzan con el surgimiento de la tierra a partir de un caos acuoso primitivo y son metáforas de cómo el terreno seco emerge de las inundaciones invernales del Tigris y el Éufrates cada año. La Creación es así representada como el florecimiento inicial del mundo: una estación primaveral en la que las bestias y aves se aparean. El poema babilonio *Enuma Elish* explica que el universo procede de la unión entre Apsu, el Procreador, y la Madre Tiamat, quien es la formidable diosa Madre babilónica que parió los dioses, fue víctima de su rebeldía y entregó su cuerpo como material de construcción para el universo. El revisor monoteísta de *Génesis* 1 y 2 desmitificó el principio femenino de Tiamat y lo tradujo por el Caos (*tohu-wa-bohu*), la Oscuridad (*Hoshekh*) y el Océano (*Tehom*)[19]. Las aguas del Diluvio

[16] Cassirer E., *El pensamiento mítico*, en ID, *Introducción a las formas simbólicas*, 3 voll., México: Fondo de Cultura Económica, 1971, vol. II, pp. 139-144.

[17] Kirk G.S., *El mito, su significado y funciones en la antigüedad y otras culturas*, Barcelona: Paidós, 2006, pp. 219-220.

[18] García Márquez G., *Cien años de soledad*, cit., p. 21.

[19] Graves R., Patai R., *Los mitos hebreos*, Madrid: Alianza, 2000, pp. 27-30.

serán aquellas mismas aguas caóticas que Dios había separado en el inicio de la Creación y que desata como castigo por la maldad de los humanos[20].

En el *Génesis*, el tiempo y la Creación se originan conjuntamente. Al crear Dios la luz y apartarla de la oscuridad (*Génesis* 1, 3), el día y la noche nacen, y con ellos, el primer día, que inaugura una escala de siete días primordiales. El mundo y el ser humano son presentados como una historia que cuenta con un principio y, por tanto, también con un final: «Ni el mundo ni el ser humano son eternos, sólo Dios lo es» [21]. Según también lo advierte Mircea Eliade, a diferencia de otras tradiciones que sitúan los orígenes del mundo *in illo tempore*, el monoteísmo judaico sitúa el comienzo de la Creación en un momento preciso. Tanto el paso por el Mar Rojo, como la revelación de Dios a Moisés en el Sinaí son importantes en la medida en que son eventos históricos, que marcan un antes y un después irreversible[22]. Son hecho que hablan de la liberación de un pueblo con respecto a un Imperio, el egipcio, cimentado en la ciclicidad de los astros. Veremos ahora cómo es que el tiempo mítico y el tiempo histórico coexisten en *Cien años de soledad*.

José Arcadio Buendía es el patriarca que evoca al hombre primordial o un hombre que será el modelo de las generaciones por venir. Señal de esto es que tanto su abuelo – fundador de Macondo – como su primer hijo se llamen como él. Tenemos la ilusión de un tiempo que transcurre, aunque predomina la estructura de un tiempo que retorna. La circularidad del tiempo y el retorno de lo mismo son generados por los determinismos familiares y culturales, donde la libertad y, por consecuencia, el amor, serán una suerte de fantasma inaccesible. En Macondo el

[20] *Ibidem*, p. 137.
[21] Rad G. von, *Libro del Génesis*, Salamanca: Sígueme, 1977, p. 60.
[22] Eliade M., *The Myth of the Eternal Return,* New York: Harper Torchbooks/ The Bollingen Library, 1959, p. 105.

tiempo funciona de manera distinta al tiempo histórico lineal. Lo que acontece se remite a un tiempo circular, de eterna repetición, tal como los arquetipos familiares retornan, una y otra vez: «–Ya esto me lo sé de memoria – gritaba Úrsula –. Es como si el tiempo diera vueltas en redondo y hubiéramos vuelto al principio»[23]. En este mundo también endogámico, los forasteros o los ajenos a la sangre de la estirpe de los Buendía son considerados una presencia amenazante y hasta maligna. Tal pudiera ser el significado del personaje de Melquíades: gitano, nómada, alquimista que recuerda al errante Caín. El sedentario carece de la perspectiva que abre el camino y la distancia. Solo cuando el pasado es contemplado desde la lejanía es posible alcanzar cierta apertura. Tal vez es por ello que cuando Úrsula ha llegado a la vejez, la mirada adquiere la perspectiva y la comprensión hacia una presencia "otra", que viene a ser redentora de las maldiciones familiares:

> Fue por esa época que Úrsula empezó a nombrar a Rebeca, a evocarla con un viejo cariño exaltado por el arrepentimiento tardío y la admiración repentina, habiendo comprendido que solamente ella, Rebeca, la que nunca se alimentó de su leche sino de la tierra y la cal de las paredes, la que no llevó en las venas sangre de sus venas sino la sangre desconocida de los desconocidos cuyos huesos seguían cloqueando en la tumba, Rebeca, la del corazón impaciente, la del vientre desaforado, era la única que tuvo la valentía sin frenos que Úrsula había deseado para su estirpe[24].

Estos son los momentos de revelación, los instantes que permiten una cierta transformación, aún en la fatalidad arcaica de Macondo. La anamnesis que realiza Úrsula, llegado el tiempo de su vejez y de su ceguera, nos habla de esa perspectiva u horizonte que el tiempo abre, es decir, lo único que permite "mirar" al otro con

[23] García Márquez G., *Cien años de soledad*, cit., p. 143.
[24] *Ibidem*, p. 179.

verdadero amor, sin la tiranía del narcicismo. La maldición de su estirpe fue precisamente no tener tiempo, tiempo o distancia para ganar en perspectiva y en amor. Macondo, como el paraíso primordial, donde es imposible la perspectiva, es el centro absoluto en donde, paradójicamente, el amor no puede florecer, pues rige la más absoluta soledad. La soledad es resultado de un mundo donde la pertenencia a la estirpe o a una identidad imposibilita la libertad para amar a un "otro". No obstante, esta soledad es también el pabilo que mejor recibe la llama del amor:

> En aquel Macondo olvidado hasta por los pájaros, donde el polvo y el calor se habían hecho tan tenaces que costaba trabajo respirar, recluidos por la soledad y el amor y por la soledad del amor en una casa donde era casi imposible dormir por el estruendo de las hormigas coloradas, Aureliano y Amaranta Úrsula eran los únicos seres felices, y los más felices sobre la tierra[25].

Ese amor misterioso que es el límite de la soledad y esa soledad que es el límite del amor podrían funcionar como los ejes morales de Macondo. La Creación se ilumina ante el reconocimiento de la belleza que los amantes se transmiten. Porque tal vez Aureliano diría a Amaranta Úrsula en ese momento de excepcional revelación, que recuerda el *Cantar de los cantares*:

> Amada: tu cuerpo de caoba oscura torneada y pulida,
> tu lengua como la flor del flamboyant.
> Tus dientes una hilera de garzas en la ribera del Ululali.
> Tus pechos son de color de níspero
> y su sabor de níspero lechoso.
> Qué bello el collar de begonias rosadas en tu cuello.
> Entre los saúcos amarillos te amaré

[25] *Ibidem*, p. 280.

(Cantiga XLI «El cántico de los cánticos»)[26]

En medio de la asfixia del *eterno retorno* o el *terror a la historia*, Macondo conforma un mundo encerrado en un manuscrito. Tal como en los libros, la historia de Macondo promete una libertad que, de cualquier forma, se encuentra determinada por el horizonte escatológico de un creador absoluto:

> Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irrepetible desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra[27].

En el tiempo cíclico la serpiente se muerde la cola, el fin coincide con el principio, pues los hechos están determinados por un origen inmemorial. Aún así, en el instante de la reflexión que significa la lectura o la interpretación de la propia historia y de la biografía, es posible una cierta revelación, algo que cambie la

[26] Cardenal E., *Cántico cósmico*, Nicaragua: Editorial Nueva Nicaragua, 1989, p. 515.
[27] García Márquez G., *Cien años de soledad*, cit., p. 288.

realidad y acontezca la conjura del tiempo circular, aquello que podría exorcizar la soledad de los Buendía.

¿De dónde viene ese poder del tiempo cíclico en los imaginarios de la literatura latinoamericana? En primer término, la naturaleza ha tenido y aún tiene una preponderancia tal que sus poderes se imponen a cualquier idea de tiempo histórico o tiempo del progreso. La modernidad es un tabú contradictorio en América. Y tiene una explicación. Durante los siglos XVIII y XIX, los mitos sobre la naturaleza americana van ser tanto una fuente de prejuicios como de elogios por parte de los europeos, que ven en ella su condición frágil y defectuosa, análoga a sus habitantes, ya fueran criollos o indígenas (Leclerc, conde de Buffon) o una fuente de riquezas inagotables y de personas virtuosas, como es la visión que la nación mexicana suscita en Alexander von Humboldt, cuando la compara con el *cuerno de la abundancia*. En el sentido positivo, las nuevas ciudades novohispanas, como es la Ciudad de México, se idealizarán al grado de proyectarse como un *hortus deliciarum*, un *locus amoenus* de la tradición clásica. Lo anterior es resultado de la idea naturalista por la que el medio climático es el que determina el carácter de los seres humanos (según las proposiciones de Aristóteles). Estas controversias ideológicas fueron recogidas y observadas con mayor neutralidad a la luz de un pensamiento crítico en lo filosófico y en lo histórico por autores como Antonello Gerbi (1904-1976) en su obra *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polémica* (1955), Edmundo O'Gorman (1906-1995) en *La invención de América* (1958) o Sergio Buarque de Holanda (1902-1982) en *Visão do paraíso* (1969)[28].

Otro motivo sería que en América Latina las sociedades humanas han funcionado como regímenes de castas tan perennes como el sol o la luna. Los emperadores precolombinos y los colonizadores perpetuaron su poderío como si de leyes naturales e

[28] Ruedas de las Serna J.A., *Los orígenes de la visión paradisiaca de la naturaleza mexicana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1987.

incuestionables se tratase. Tanto los imperios antiguos como los virreinatos del mundo latino han sido poderes inscritos en un tiempo mítico, donde el sentido ético por la biografía del hombre común es negado y sofocado. De ahí que tengamos una historia de emperadores que se prolonga hasta las dictaduras de los años cincuenta y sesenta del s. XX, y que van de la mano con el ascenso y auge del Imperio norteamericano. El tema de la tiranía es común a grandes obras como las de Miguel Ángel Asturias, *El Señor Presidente* (1946); Augusto Roa Bastos *Yo, el supremo* (1974), Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca* (1975), y desde luego, es central en las obras de Alejo Carpentier: *El recurso del método* (1974) e indirectamente en una novela anterior *El reino de este mundo* (1949). Esta última novela es ya una muestra íntegra de lo que su autor considera *lo real maravilloso*, una perspectiva estética que propone su propio estilo al que se le ha considerado barroco, entendido como un «lujo de la creación, una creación rica, que no admite circunscribirse, que admite la *forma abierta*, la cual, según los compositores, es la forma que permite expansión»[29]. La impresión de lo maravilloso deriva de:

> una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual y singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de *estado límite*. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone la fe[30].

La novela *El reino de este mundo* es una aproximación a sucesos acontecidos en la sociedad esclavista de Haití como colonia

[29] Carpentier A., en *A fondo* (entrevista realizada por Soler Serrano J.), TVE, 1977. URL://vimeo.com/71857886.

[30] Carpentier A., *Prólogo*, en ID, *El reino de este mundo*, en *Obras Completas*, 14 voll., Ciudad de México/Madrid: Siglo XXI Editores, 1983, vol. II, pp. 13-18.

francesa en el s. XVIII, protagonizados por el esclavo Mackandal, considerado brujo del rito Vodú o también un *houngán* del rito Radá como Señor del Veneno. La novela comienza con la figura del joven sirviente Ti Noel, quien disfrutaba de que el molinero Mackendal contara historias de la creación y acciones de los dioses yoruba. Mackandal, al perder su brazo en el molino, habría sido destinado a la labor del pastoreo, durante la que exploraba las hierbas y los hongos venenosos. Su maestra sería la vieja bruja Mamán Loi. Un día decide escapar. Todo mandinga, como se le llamaba a Mackendal, es un «díscolo, revoltoso, demonio»[31], pues alberga un *cimarrón*, un esclavo prófugo. El esclavo desatará una terrible «marcha de la muerte» al propagar ciertos venenos entre el ganando que cubrirán de prodredumbre toda la región hacendataria de la Llanura. Ya nadie detendría a Mackandal para acabar con los blancos e instaurar un imperio de negros libres en Santo Domingo. El cimarrón tenía el poder de transformarse en diversos animales y visitar las haciendas, lo cual duró cuatro años hasta volver a su «traje de hombre», emergiendo tras un Tambor Madre. Al momento de ser capturado por los blancos amos y llevado a la hoguera, Mackandal se transforma en una especie de ave, burlando sus amarras ya chamuscadas, ante el estupor de los blancos y el grito jubiloso de los negros: «¡Mackandal sauvé!». Monsieur Lenormand de Mezy, el señor blanco de estas tierras desconocía la religión oculta de los esclavos, el vodú: «Los esclavos tenían, pues, una religión secreta que los alentaba y solidarizaba en sus rebeldías»[32].

Recordemos que en la formación de la Europa cristiana medieval los santos fueron los conquistadores de antiguos lugares paganos, pero también se fundieron con ciertos rasgos de los antiguos dioses autóctonos, lo cual se percibe en el auge que tuvo el culto a las reliquias de sus miembros martirizados, la creencia en

[31] *Ibidem*, p. 30.
[32] *Ibidem*, p. 58.

sus milagros y su identificación con la tierra y ciertos animales. También en América, los santos y las vírgenes llegados de Europa se fusionaron con los dioses de los panteones politeístas indígenas o africanos. Es por eso que Ti Noel se admira de las analogías que encuentra en ese sentido:

> el negro hallaba en las iglesias españolas un calor de vodú que nunca había hallado en los templos sansulpicianos del Cabo. Los oros del barroco, las cabelleras humanas de los Cristos, el misterio de los confesionarios recargados de molduras, el can de los dominicos, los dragones aplastados por santos pies, el cerdo de San Antón, el color quebrado de San Benito, las Vírgenes negras, los San Jorge con coturnos y juboncillos de actores de tragedia francesa, los instrumentos pastoriles tañidos en noches de pascua, tenían una fuerza envolvente, una seducción, por presencias, símbolos, atributos y signos, parecidos al que se desprendía de los altares de los houmforts consagrados a Damballah, el Dios Serpiente[33].

Al paso de los años, un anciano Ti Noel, se reencuentra con el palacio Sans-Souci, residencia del nuevo monarca Henri Christophe, antiguo cocinero cuyos guisos deleitaban a Monsieur Lenormand de Mezy. Ahora, ya no solo los esclavos eran negros, sino también los amos. Y por ello Ti Noel reflexiona con abatido asombro: «El anciano comenzaba a desesperarse ante ese inacabable retoñar de cadenas, ese renacer de grillos, esa proliferación de miserias, que los más resignados acababan por aceptar como prueba de la inutilidad de toda rebeldía»[34], porque como descubre al final de sus días: «[…] el hombre nunca sabe para quien padece y espera […]. Pero la grandeza del hombre está precisamente en querer mejorar lo que es. En imponerse Tareas

[33] *Ibidem*, p. 62.
[34] *Ibidem*, p. 115.

[…]. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de Mundo»[35].

El *Reino de este mundo* se refiere a la proverbial frase de Jesucristo «mi reino no es de este mundo» (*Juan* 18, 36). Jesús habría estado influido por la tónica apocalíptica que se vivía en aquellos tiempos en Palestina, dominada por imperios sucesivos y las injusticias solapadas por los propios líderes judíos. La expresión describe el dualismo en el que los apocalípticos consideraban la separación entre este era y una era por venir, este mundo y el reino de Dios, ángeles de luz y oscuridad, hombres justos e injustos. En la Biblia, la noción del mal abarca lo cósmico y lo ético. Su significado cósmico deriva, como veíamos anteriormente, de las culturas que perciben la Creación como emergiendo de un caos acuoso al que se le verá como adversario o enemigo del Dios del Creador. El creador (Marduk, Baal, Yahvé) debe luchar contra el agua, personificada como Leviatán, Ráhab o el Gran Dragón, pues la creadora a la que desplaza es una diosa de la fertilidad y del agua. Tal como declara Isaías (27, 1): «Aquel día castigará Yahvé con su espada dura, grande, fuerte, a Leviatán, serpiente huidiza, a Levitán, serpiente tortuosa, y matará al dragón que hay en el mar». Las alusiones bíblicas a Leviatán (monstruo marino de múltiples cabezas, o como serpiente huidiza), recuerda textos ugaríticos: «Baal hundirá su lanza, como hizo con Lotán, la serpiente tortuosa de siete cabezas». El lenguaje se aproxima al hebreo bíblico: Leviatán (*lwytn*), en el Salmo 74, 14: «Tú que hendiste el Mar con tu poder, quebraste las cabezas de monstruos marinos, machacaste las cabezas de Leviatán y las echaste como pasto de fieras»[36].

Otra explicación cósmica del mal proviene del mito de los ángeles caídos o *Vigilantes,* término que designa a los *bene ha-'elohim*,

[35] *Ibidem*, pp. 117-119.
[36] Graves R., Patai R., *Los mitos hebreos*, cit., pp. 33-36.

los hijos de Dios que fueron rebeldes y se relacionaron con mujeres. La mención de los *bene ha-'elohim* en *Génesis* 6, 1-4 fue desmitificada por la tradición rabínica, interpretándolos como descendientes de Set, o quizá reyes y potentados[37]. El uso del nombre "vigilantes" para referirse a los *bene ha-elohim* es uno más de los términos usados por la literatura extrabíblica desde el s. III a.C. junto con términos como "espíritus", "gloriosos", "autoridades", "poderes". En el apócrifo 1 Enoc 1-6, los Vigilantes, al unirse con las hijas de los hombres y transmitirles conocimientos, significan una invasión que altera las costumbres normales de los humanos. Se habla del estrecho paralelismo presente en 1 Enoc y aquellos mitos griegos sobre héroes que traen la cultura y civilización a la humanidad, como es el caso de la *Teogonía* y los *Trabajos y los Días* de Hesíodo y el mito de Prometeo, escrito por Esquilo en el s. V a.C.[38]. En estos mitos, hay una estrecha relación entre el conocimiento y el mal que va a presentarse en diversos contextos literarios.

En la historia de la literatura mexicana de la primera mitad del siglo XX, destacó la generación de Contemporáneos por su tendencia a generar una escritura de rasgos cosmopolitas a partir de la lectura de autores europeos, contrapuesta a la literatura que intentaba revindicar una identidad nacional. Entre los miembros de dicha generación, se encuentra la misteriosa figura del poeta Gilberto Owen (1904-1952), quien desarrolló una particular mitología y teología dentro de las cuales el poeta mitifica su propia vida y se coloca en diversos momentos en una posición antagónica para con los mitos tradicionales de la heroicidad clásica o del Dios creador bueno y salvífico. Owen generara una serie de reescrituras poéticas a partir de sus lecturas de la mitología griega y de la Biblia.

[37] Delcor M., *Mito y tradición en la literatura apocalíptica,* Madrid: Cristiandad, 1997, p. 69.

[38] Hanson P.D., *Rebellion in Heaven. Azazel, and the Euhemeristic Heroes in 1 Enoch 6-11*, en «JBL», n. 96/2, 1977, pp. 213, 217, 229.

Sobre todo, es peculiar de Owen su tendencia a la exaltación de personajes sombríos y malditos.

En su espléndido *Libro de Ruth* (1946) Owen nos ofrece un poema sumamente refinado y apegado a la retórica bíblica. Ahí tenemos, tal como aparece en la historia tradicional, la imagen arquetípica del hombre viejo y la mujer joven (*senex/puer*), aunque como parábola de un mito de creación demoníaco. En su deseo por Ruth, el patriarca Booz desea develar, como esculpiéndolas, una a una las formas de la mujer que creará a través de la palabra:

> Deja la luz sin sexo en que te ahogas,
> ángel mientras mi lecho no te erija mujer;
> sal de la voz marina que te sueña,
> sirena sin canción mientras yo no la oiga;
> deja la arcilla informe que habitas y que eres
> en tanto que mis dedos no modelen tu estatua;
> sal del bosque de horas inmóviles en que te pierdes,
> corza sin pulso mientras mi miedo no te anime;
> deja el no-ser de tu Moab incierta;
> sal ya de ti, mis pies están helándose.
> Más allá de las doce no se puede ser nada[39].

El viejo experimentado (Booz) desea moldear y esculpir la materia inocente y dócil (Ruth) semejante a un demiurgo gnóstico. Booz compite con el Dios artífice en una suerte de *segunda Creación*, donde traza la circunferencia de esa isla que reúne los contrarios: el cielo y la tierra, el espíritu y la carne. Ruth es la imagen de la Creación divina, la armonía y la proporción. Según señaló su amigo y poeta Jorge Cuesta, la creación poética no puede prescindir de la conciencia diabólica:

[39] Owen G., *Obras*, ed. a cargo de Procopio J., prólogo de Chumacero A., recopilación de textos de Procopio J., Capistrán M., Schneider L.M. y Arredondo I., 1953, México: Fondo de Cultura Económica, 1979, p. 100.

> La poesía es la tentación, es lo que solicita desde lejos. Por eso no son sensibles a ellas las mentes ocupadas en su proximidad, conformes con la apariencia de las cosas, sin avidez de conocer, sin gusto por la ciencia, que es el deseo de lo que está remoto y profundo. Lo que está próximo, lo que es fácilmente accesible es incapaz de fascinar, de poseer el atractivo del demonio. No se evoca al demonio fácilmente. El demonio es perverso, usa caminos largos y tortuosos[40].

La poesía, bajo el significado de *pòiesis* (creación), provendría de la invitación que Satanás extiende a los inocentes habitantes del Paraíso: «Seréis como dioses» (*Génesis* 3, 5). Por eso el llamado de Satanás es el llamado a la desobediencia; es la voz de la conciencia desafiante, que confía en sus propios poderes sin valerse de Dios. Dentro del judaísmo, a este desvío se refiere el pecado original que provoca la expulsión del Edén. Roger Shattuck analiza el trasfondo que encierra el relato de la Caída, tan familiar como extraño en su significación:

> Sobre todo, los actos de Adán y Eva muestran la venida del mal al mundo a través de una inextricable combinación de fuerzas exteriores preexistentes (la serpiente) y del libre albedrío al desobedecer la prohibición de Dios (claramente entendido por San Agustín). Ningún otro mito creacionista muestra mayor viveza y concentración en su tratamiento del conocimiento prohibido[41].

De ahí que en la "teología" de Owen, la creación poética adquiere, en esa vertiente, el rostro mismo de Satanás, aquel que ofrece el "fruto prohibido", la tentación que incita a adquirir un poder semejante al Creador. La creación poética es sinónimo del

[40] Cuesta J., *El diablo en la poesía*, en ID, *Ensayos críticos*, introducción de Stoopen M., México: UNAM, 1991, p. 426.
[41] Shattuck R., *El conocimiento prohibido. De Prometeo a la pornografía*, trad. sp. de Rodríguez Halfter E., Madrid: Punto de Lectura, 1998, p.102.

ángel caído porque buscar competir con la luz de Dios, y en esta búsqueda acentúa la distancia con Él. Owen proyecta a Booz como un personaje cuya motivación se cifra en la negación del Creador para adjudicarse a sí mismo ese papel y crear a su amada Ruth. Booz se identifica con Fausto, pues rivaliza con Dios en una suerte de "segunda" Creación al "erigir a Ruth" como mujer. Sin embargo, siendo que Ruth ya ha sido creada, Booz manifiesta su recelo hacia Dios al convertirse en el agente de la destrucción y maldición de la joven:

> Fausto que te persigue desde el episodio fatal de la siega en mis manos nudosas y tiernas de asesino.
> De mi saldrás exangüe y destinada a sueño como las mariposas que capturan los dedos crueles de los niños; de mí saldrás seca y estéril como las maldiciones escondidas en los versos de amor que nadie escucha.
>
> Huye de mí, que soy *el viento el diablo* que te arrastra[42].

La creación erótica o artística ligada a la noción del mal conforma también la temática de la novela *Cerca del corazón salvaje* de la escritora ucraniana-brasileña de origen judío Clarice Lispector. Escrita por Clarice a la temprana edad de veintiún años (1943), su novela tiene los rasgos ansiosos de lo escrito por una joven rebelde y también tremendamente intuitiva al grado de vislumbrar los misterios de la agónica madurez. El personaje central, Juana, es una mujer que se encuentra en el cenit de la vida, cuando el dolor es algo que la atraviesa y le revela su inconformidad más profunda. Hay una presencia animal agazapada dentro de Juana, cuyo potencial creativo es percibido como lo opuesto a la "bondad" de las costumbres:

[42] Owen G., *Obras*, cit., p. 102.

> ¿Qué sería si no aquella sensación de fuerza contenida, a punto de reventar con violencia, aquel ansia de emplearla a ojos cerrados, entera, con la seguridad irreflexiva de una fiera? ¿No era acaso sólo en el mal donde alguien podía respirar sin miedo, aceptando el aire y los pulmones? Ni el placer me daría tanto placer como el mal, pensaba sorprendida. Sentía dentro de sí un animal perfecto, lleno de inconsecuencias, de egoísmo y vitalidad [...]. Le repugnaba la idea de dejar suelto aquel animal algún día. Por miedo tal vez a la falta de estética. O por temor de alguna revelación. No, no – se repetía a sí misma –, es preciso no tener miedo de crear. En el fondo posiblemente el animal le repugnaba porque todavía había en ella el deseo de agradar y de ser amada por alguien poderoso como la tía muerta [...]. Porque la mejor frase, e incluso la primera, era: la bondad me da ganas de vomitar. La bondad era tibia y sin consistencia, olía a carne cruda guardada mucho tiempo[43].

Sin embargo, la rebeldía es una frontera que Juana todavía no se atreve a cruzar, pues el amor que siente por Octavio la orilla al orden, a "la libertad" de elegir su propia prisión. Tal vez sea este un dilema que ha caracterizado la vida las mujeres que se descubren creadoras y no sólo madres o esposas:

> Así como el espacio rodeado por cuatro paredes tiene un valor específico, provocado no tanto por el hecho de ser espacio sino por estar rodeado de paredes, Octavio la transformaba en algo que no era ella sino él mismo y que Juana recibía por piedad de ambos, porque los dos eran incapaces de liberarse por el amor, porque aceptaba vencida el propio miedo de sufrir, su incapacidad de actuar más allá de la frontera de la rebelión. Y también: ¿cómo ligarse a un hombre si no es permitiendo que él la aprisione? ¿Cómo

[43] Lispector C., *Cerca del corazón salvaje*, 1944, trad. sp. e introd. de Losada B., Madrid: Siruela, 2002, pp. 27-28.

> impedir que él despliegue sobre su cuerpo y su alma sus cuatro paredes? ¿Había algún medio para tener las cosas sin que las cosas la poseyeran?[44]

La misma palabra "libertad" es una especie de prisión. Como dice Juana: «Libertad es poco. Lo que deseo todavía no tiene nombre»[45] o también «solo la muerte me daría el auge sin caída»[46]. Juana se encuentra bajo la contradicción entre un Dios todopoderoso y libre, idea que a ella le genera una horrible sensación de arbitrariedad, y la experiencia, mucho más comprensible y aceptable, de un Dios que es la naturaleza misma, de acuerdo con el filósofo Spinoza: «Un Dios dotado de libre arbitrio es menor que un Dios de una sola ley»[47]. Este regocijo por la determinación de una ley se muestra en algunas y sencillas metáforas: «Se quedó en silencio de nuevo, mirando en su interior. Pensó: soy la leve ola que no tiene otro campo que la mar, me debato, me deslizo, voy y vengo riendo, dando, durmiendo, pero siempre en mí, siempre en mí»[48]. No obstante, también la noción de un orden determinado la lleva a la asfixia. Serán las palabras las que transciendan el determinismo de un ser en la gravedad inevitable de su naturaleza, de su radical *conatus essendi*. Y estas palabras tienen que inventarse. La libertad se inventa: «Pero vino la liberación, y Juana se estremeció a su impulso porque, blanda y dulce como un amanecer en un bosque, nació la inspiración. Entonces ella inventó lo que debía decir»[49]. Cuando ella y Octavio discuten, la promesa del amor, que trasciende la muerte como expresa el *Cantar de los cantares*, es en ellos imposible: «–Sin embargo

[44] *Ibidem*, p. 39.
[45] *Ibidem*, p. 75.
[46] *Ibidem*, p. 77.
[47] *Ibidem*, p. 126.
[48] *Ibidem*, p. 138.
[49] *Ibidem*.

– prosiguió Octavio –, tú misma lo has dicho: hay un instante en la alegría de poder que rebasa el miedo a la muerte. Dos personas que viven juntas – continuó más bajo – buscan tal vez alcanzar ese instante. Tú no quisiste»[50].

Juana se encuentra sola, pues Octavio ya se ha ido. Todo parece llevarla a la desesperación y a la puerta oscura de la muerte o de su presagio. No obstante, justamente la posibilidad de la muerte le revela el cambio, la transmutación eterna, la inmortalidad: «Una o dos más en la vida – tal vez una, a la caída de la tarde, en un instante de amor, en el momento de morir – tendría la sublime inconsciencia creadora, la intuición aguda y ciega de que era realmente inmortal para siempre»[51]. En la voz de Juana no está la fe en el Dios bíblico, no está la Esposa del *Cantar de los cantares*, la Sulamita, la pacificada. No está la Virgen, la Jerusalén celeste, la madre piadosa. Tampoco está una indomeñable amazona que no siente miedo. En Juana está el miedo, pero en ese miedo descubre la vida, tal como es, tal como se manifiesta, sin la sombra de una máscara cultural:

> Notó que aún no se había dormido, pensó que aún tendría que estallar en fuego abierto. Que terminará de una vez la larga gestación de la infancia y de su dolorosa inmadurez reventaría su propio ser, al fin, al fin libre. No, no, ningún Dios, quiero estar sola […] sobre todo vendrá un día en que todo mi movimiento será creación, nacimiento, quemaré todos los noes que existen dentro de mí, me demostraré a mí misma que nada hay que temer, que todo lo que yo sea será siempre donde haya una mujer con mis principios […] seré fuerte como el alma de un animal […] porque basta cumplirme y entonces nada impedirá mi camino hasta la muerte-sin-miedo, de cualquier lucha o descanso me levantaré fuerte y bella como un caballo joven[52].

[50] *Ibidem*, p. 178.
[51] *Ibidem*, p. 189.
[52] *Ibidem*, p.197.

Como podemos observar, el mal está ligado con la revelación de ciertos conocimientos, de una forma desafiante con respecto al orden establecido, y también como una vía para encontrar el sentido de la libertad. La relación entre la literatura y el mal es parte de la asociación entre la escritura y esos procesos de revelación transformativa, desafío y búsqueda de libertad creativa.

Génesis y Apocalipsis son los polos entre los cuales la historia se despliega como un tejido hecho de nostalgia y esperanza. Nostalgia de un paraíso perdido, esperanza de alcanzar las condiciones originarias del paraíso, mediado por un terrible y valeroso proceso de aprendizaje en el drama de la conciencia debatida entre el bien y el mal. La literatura latinoamericana es depositaria de estos imaginarios, pues es en América donde las utopías europeas se proyectaron en el horizonte del *Nuevo Mundo*. El Apocalipsis es revelación de los acontecimientos escatológicos: Juicio Universal ejecutado por Dios o el mesías desde su trono omnipotente, demonios que son castigados y arrojados al infierno por ángeles que batallan como un ejército de luz, cuyo líder es el archiestratega arcángel Miguel, y también claro está, el advenimiento de la Jerusalén celestial[53] que descenderá para ser premio de los justos como un nuevo Paraíso, pues: «Junto al *Génesis* que nos proporcionó el jardín del Edén, el Apocalipsis de Juan constituye otro reservorio de temas paradisíacos. Se nos olvida a menudo que cuando solo retenemos las catástrofes, no nos percatamos que éste abre a una eternidad de felicidad»[54].

La expectativa mesiánica ha sido parte de la cultura literaria en América, pues los procesos de colonización y las posteriores dictaduras han dejado una cota muy alta de injusticia, dolor, marginación, muerte, desamparo, pobreza. De ahí que algunas

[53] La imagen de la Jerusalén celeste tiene su antecedente más directo en Ezequiel (capítulos 40-48); cfr. *Biblia de Jerusalén,* Nueva edición revisada y aumentada, Bilbao: Desclée de Brouwer, 1998.

[54] Delumeau J., *En busca del paraíso*, cit., p. 183.

voces proféticas sigan manteniendo la llama de lo que Montesinos advertía en su sermón (no de la montaña), sino de la isla Española hace quinientos años. Ernesto Cardenal, en su poema *Cántico cósmico,* nos ofrece una visión apocalíptica en la que se entretejen el lenguaje religioso, el poético y el científico, que recrea la belleza de la naturaleza americana, pero también la catastrófica realidad de las últimas décadas en estos territorios latinoamericanos atravesados por el control imperial norteamericano, las dictaduras, las guerrillas, el sistema neoliberal, las nuevas transnacionales mineras y agroindustriales, es decir, los jinetes que sobrevuelan la tierra en forma de hambre, guerra, muerte, y que, así como hace dos mil años, asedian al misterioso jinete blanco, quizá la esperanza de justicia y paz para la América Latina.

El *Cántico cósmico* inicia de acuerdo con el dogma creacionista: el universo surge de la nada. Hubo *un fiat lux* o un *Big Bang* y todo comenzó a ser.

> No existía nada, ni existía la nada.
> Entre día y noche no había límite.
> Todo al principio estaba velado.
> (Cantiga I «El Big-Bang»)[55]

Más adelante opondrá al dogma creacionista la concepción del materialismo dialéctico, según la cual la materia es eterna, no ha nacido, ni por tanto morirá. Y todo obedece a las leyes de la materia:

> Según el materialismo dialéctico
> la materia no surgió nunca,
> ha existido siempre.
> Ni en la más minúscula partícula puede ser aumentada.
> Ningún ser desaparece ni surge de la nada.
> No hay ninguna nada.

[55] Cardenal E., *Cántico cósmico*, cit., p. 13.

Nada sale de la nada
ni nada vuelve a la nada.
La materia es inmortal y eterna.
Pero si el universo es eterno, la vida es eterna,
y la conciencia, eterna.
(Cantiga XL, «Vuelo y amor»)[56]

Cada una de estas concepciones lleva a un camino ético distinto. El dogma creacionista concibe a un Dios creador, trascendente a las leyes naturales, que da forma a la Creación *ex nihilo*. El ser humano a su «imagen y semejanza» (*Génesis* 1, 26) será también distinto a la naturaleza. El materialismo dialéctico intenta dar una solución de causalidad y continuidad a los procesos naturales y los procesos de la voluntad consciente. Procesos que van de la materia al pensamiento. El dogma creacionista cree en el momento súbito de la voluntad. Aquí es el espíritu el que crea la materia y no al revés: «El universo era radiación y no materia» (Cantiga XLI, «El cántico de los cánticos»)[57]. La ciencia se ocupa de las leyes, pero estas leyes siempre son rebasadas por el misterio de la transformación: «Einstein por más que trataba, fracasaba, sus ecuaciones le daban siempre un modelo no estático de universo» (Cantiga I «El Big-Bang»)[58].

El universo, en la Biblia, es un decurso poético, creado por la palabra. La palabra está antes que todo, pues es por ella que todo es creado. Cuando en los profetas se dice «Palabras que vio Isaías […]» (*Isaías* 2, 1); «Ved la palabra de Yahvé» (*Jeremías* 2, 31), estas expresiones son propias de la lengua hebrea, en la que el término *dabar* significa tanto palabra como *hecho* o *cosa*. La palabra es un acontecimiento. La palabra de creación – «Dijo Dios…y así fue» – se dice y se realiza en tiempos sucesivos, en seis días, enlazando de

[56] *Ibidem*, p. 499.
[57] Cardenal E., *Cántico cósmico*, cit., p. 512.
[58] *Ibidem*, p. 23.

este modo la creación y la historia, que apuntan a un final, un séptimo día de reposo, de *otiositas* divina (*Génesis* 2, 1-4)[59]. Además para otros pueblos, como son los Uitoto de la Amazonía peruano-colombiana esas primeras palabras que dieron origen al universo serían palabras rituales, cantadas y acompañas de música:

> Cuando todo era noche, cuando
> todos los seres estaban aún oscuros, antes de ser seres,
> existía una voz, una palabra clara,
> un canto en la noche.
> En el principio era el Canto.
> Al cosmos él lo creó cantando.
> Y por eso todas las cosas cantan.
> (Cantiga II «La palabra»)[60]

Los profetas anunciaban que la injustica era oprobio para Dios, «pues un Dios que ha sido, que era y que será» (*Éxodo* 3, 14) es aquel que es incompatible con un sistema que intenta dominar el territorio y eternizar una jerarquía de castas detenida en el mito y justificada por los astros; es un Dios que corre paralelo a la transformación de la conciencia ética, a la esperanza de un advenimiento de justicia para los hombres, porque ningún hombre debe estar determinado a la miseria:

> No hagan caso de los sueños que ellos tienen
> decía Jeremías de los falsos profetas.
> Que sostenían lo de ahora:
> los pobres son pobres por inferioridad bioquímica.
> (Cantiga XIII «El árbol de la vida»)[61]

[59] Cfr. Trebolle J., *Imagen y palabra de un silencio. La Biblia en su mundo*, Madrid: Trotta, 2008, pp. 21; 101-102.
[60] Cardenal E., *Cántico cósmico*, cit., p. 26.
[61] *Ibidem*, p. 130.

Aquel paraíso terral que Cristóbal Colón creyó descubrir en 1492 es actualmente objeto no ya de mesiánicas aspiraciones y delirios milenaristas, sino de varías utopías agroindustriales, mineras, y desde luego, turísticas. Nuestro Paraíso terrenal es hoy también la promesa del turismo *low cost* internacional:

> El anuncio es a todo color.
> La fotografía es de un mar de esmeralda.
>
> *En la playa pasean Adán y Eva en traje de baño*
> *La vegetación, como se dice, lujuriante.*
> Al fondo el yate...
> Bajo la foto está el texto:
> Nuestra isla es como era hace un eón o dos.
> El agua todavía un puro cristal.
> Las playas son prístinas.
> [...] Venga a mirar el mundo como cuando era nuevo.
> Nuestra isla se llama "Lo Mejor de las Bahamas".
> (O pida un BROCHURE gratis.)
> Pruebe bajo nuestras palmeras el mejor *cocktail*.
> Y no tema, aquí no hay revolución
> ni habrá nunca, ni en un eón o dos.
> (Cantiga XV «Nostalgia del Paraíso»)[62]

La publicidad también sirve para promover dictadores: «Somoza sonreía en un retrato como un anuncio de Alka-Seltzer», mientras las mujeres campesinas son torturadas y violadas para arrojar información sobre los guerrilleros (Cantiga XVI «Lo más oscuro antes del alba»)[63]. Esta es la noche de los tiempos, las señales del fin, cuando las bestias del Apocalipsis emergen del caos acuoso e intentan destruir la obra de la Creación. Son los regímenes del autoritarismo, despotismo, terror, que han caracterizado los gobiernos de nuestra América Latina. Pero el Apocalipsis es

[62] *Ibidem*, pp. 155-156.
[63] *Ibidem*, p. 168.

también revelación de la nueva Jerusalén, del paraíso transformado en una ciudad que simboliza el esplendor de la Creación, la solidaridad entre los seres humanos y con la naturaleza, la inteligencia social activa contraponiéndose al egoísmo sistemático:

> Y vi la sociedad santa.
> La Nueva Jerusalén bajada del futuro.
> Como novia ataviada para su novio.
> «Andada la mitad de la escala de Jacob»
> según el Apóstol (Martí).
> (Cantiga XIX, *Hacia el hombre nuevo*)[64]

Porque «bajará, dice el *Chilám Balám* de Chumayel, la justicia de Dios de un golpe sobre el mundo» (Cantiga XLIII «Omega»)[65]. Desde una perspectiva marxista, son los trabajadores, los hombres comunes, quienes pondrán en práctica el acontecimiento mesiánico de hacer nuevamente visible el paraíso en la tierra. El trabajo, objeto de la antigua maldición, será ahora bendecido como forma de dignificación para entrar a un Paraíso que ya no es el mismo de la infancia, sino que es el premio de innúmeros sacrificios, luchas, esperanzas:

> Los trabajadores del mundo, los "incultos" trabajadores
> de semilla de algodón
> a mota de algodón
> a camisa de algodón
> están construyendo el paraíso,
> y resembrando el paraíso.
> (Cantiga XIX «Hacia el hombre nuevo»)[66]

No habrá trompeta, dijo Sandino.

[64] *Ibidem*, p. 206.
[65] *Ibidem*, p. 225.
[66] *Ibidem*, p. 220.

El Juicio Final será la destrucción de la injusticia en la tierra
«Las trompetas que se oirán serán los clarines de guerra,
con los himnos de libertad de los pueblos oprimidos
contra la injusticia de los opresores».
(Cantiga XXXVI «La tumba del guerrillero»)[67]

América Latina es una realidad cultural tan maravillosa como terrible. Una realidad en la que la historia parece estar comenzando o finalizando a cada momento. Por doquier se atisba el Génesis y el Apocalipsis con la misma y simultánea intensidad. Sin embargo también hay una historia social, una memoria entre el alfa y el omega, que es como un camino construido por la palabra poética para sostener a la Creación. Esta palabra ha nacido a partir de los imaginarios de la tradición bíblica conjugados con la memoria oral de los pueblos originarios. Nuestro bautizo literario tiene la marca del fin del mundo y el comienzo de otro mundo, de dos mundos enfrentados, de un mundo sometido y otro ensalzado, y quizá algún día logremos también ser varios mundos cooperando por la justicia, la paz y la belleza.

Las obras anteriormente comentadas son expresiones de intertextualidad y reescritura de mitos bíblicos, ya sea para ampliar su interpretación, deconstruir o subvertir su contenido. Los medievales, como Hugo de San Víctor (1096-1141), consideraban que toda lectura debía colocarse entre los polos del Génesis y el Apocalipsis, pues su sentido dependía de su lugar en la historia sagrada consistente en las fases de creación-revelación-salvación. He intentado colocar algunas obras de la literatura latinoamericana del s. XX en este orden, pues considero que la riqueza de nuestra cultura proviene en gran medida de la tradición religiosa, aunque ésta quizá ahora solo signifique un lenguaje objeto, una fuente de parodia, o un aspecto "a superar" dado el proceso de secularización global propio del s. XXI. De cualquier manera, la herencia indígena, medieval y barroca que caracteriza a la literatura

[67] *Ibidem*, p. 454.

latinoamericana ha generado y sigue generando toda suerte de juegos de ingenio y reescrituras. Aún la realidad nos sigue maravillando.

LORENA GRIGOLETTO

I mezzadri di dio. La metafora del castello in María Zambrano tra Teresa d'Avila e Franz Kafka

1. L'inferno è uno, scrive Zambrano, e tuttavia è un prodotto storico, culturale, ha un che di intraducibile, di non trasferibile da un'epoca all'altra, e forse anche da un singolo uomo a un altro[1]. I suoi molti spazi, i labirintici gironi, le oscure segrete, potrebbero essere paragonate a quelle di un castello, asfissiante e assieme inaccessibile. E il Castello kafkiano, per la filosofa spagnola, è senza dubbio un inferno. Il mondo burocratizzato incenerito – scriveva Elémire Zolla ne *I mistici dell'Occidente* –, laddove per incenerimento s'intende quell'operazione critica imprescindibile che avrebbe condotto l'autore praghese alla levatura iniziatica dei *Quaderni mistici*. «Se oggi qualcuno vuol chiamare fratelli gli uccellini non deve fermarsi a queste piacevolezze, ma esser pronto a gettarsi nella stufa»[2], questo il profilo del mistico moderno, secondo Zolla, in cui la profonda e preventiva critica del mondo attuale, la decostruzione del proprio orizzonte socio-politico, è condizione necessaria al processo iniziatico. Così Kierkegaard, Hölderlin, Melville, Simone Weil e, naturalmente, Franz Kafka. Del resto lo stesso manoscritto de *Il Castello*, così come altre opere dello

[1] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, in «Asomante», n. 1, 1947, p. 5.

[2] Zolla E., *Introduzione*, in ID, *I mistici dell'Occidente*, 2 voll., Milano: Adelphi, 1997, vol. I, p. 54.

scrittore, sarebbe andato realmente in cenere se l'amico Max Brod avesse rispettato il volere dell'autore. Al contrario, l'opera venne pubblicata postuma nel 1926, rivista in modo significativo e spesso arbitrario dall'amico e curatore. A questa prima edizione ne seguirono altre, frutto di scelte differenti circa la traduzione e la ricollocazione di alcuni frammenti e varianti.

L'autore ceco rappresenta un riferimento fondamentale per lo sviluppo di alcune tematiche zambraniane quali il sogno, l'articolazione tra autore e personaggio, la dialettica tra passività e azione, e la definizione di romanzo e tragedia[3]. Il Castello, infatti, diviene il luogo metaforico in cui si verificano, se non azioni, stazioni essenziali e unità atomiche del pensiero che compongono un dramma senza voce e che, per le questioni che solleva in Zambrano, è possibile analizzare con maggiore efficacia grazie al confronto con un altro celebre castello, per certi versi agli antipodi, quello *interiore* di Teresa d'Avila. Non si tratta di una contrapposizione su cui si sofferma la stessa pensatrice, che menziona la santa spagnola in poche ma incisive occasioni rispetto alle molte riflessioni dedicate a San Giovanni della Croce, ma di una lettura attraverso due autori per lei significativi, che consente di individuare plessi teorici importanti e di scorgerne la straordinaria proliferazione di senso.

[3] Sulla presenza di Kafka in Zambrano esistono alcune interessanti riflessioni, tra le quali si segnalano: Trueba Mira V., Los *infiernos de lo abstracto (Kafka en Zambrano)*, in «Éndoxa: Series Filosóficas», n. 41, 2018, pp. 195-211; una parte interamente dedicata alla lettura benjaminiana e zambraniana dell'opera di Kafka la si trova in: Llevadot L., *Para una crítica de la novela, Zambrano y Benjamin*, in «Aurora. Papeles del "Seminario María Zambrano"», n. 11, 2010, pp. 77-87, in part. pp. 85-87; infine, un breve riferimento a Kafka appare nell'ambito di una ricostruzione dell'analisi zambraniana circa il significato di "sogno creatore" in: Ricciotti A., *María Zambrano. Etica della ragione poetica*, Faenza: Mobydick, 2011, p. 101.

Kafka, per l'autrice andalusa, è la voce di un'epoca, è un profeta, il testimone puro, il «visionario incontaminado»[4], un «mártir de la lucidez»[5] e «sin resplandor»[6] che con il «dolor de la inteligencia»[7], dolore che si è sempre così poco disposti ad ammettere – osserva Zambrano –, con la sua «justicia nihilista»[8] e quella sua «extraña vocación»[9], annuncia il «todos seréis perseguidos, perseguidos implacablemente, por el nadie, por la nada. Y por qué? Por el mero hecho de haber nacido y haber luego desnacido»[10]. Ciò che resta – prosegue la filosofa – è, allora, una sorta di astrazione dell'atto persecutorio, che incombe inesorabile quando si è reciso il legame con la redenzione, giacché il vincolo con la creazione lo si era già spezzato da tempo. Non si tratta di un *processo*, dunque, ma di un regresso, di una distruzione e una *disnascita* in tutto simile, secondo Zambrano, a quella verificatasi nell'anima di certi mistici[11]. Quell'inferno, che è il nostro, ossia proprio della nostra epoca, e che si dischiude nella *Metamorfosi*, nel *Processo* e nel *Castello*, è la tragedia declinata in *crisi*, ostinata e indefinita, è l'inferno dispiegato in un solo punto:

> un angosto pasillo donde los condenados se apiñan. Porque un solo punto del infierno puede desplegarse indefinidamente, desarrollarse en inumerables fugas, en largos silogismos, en interminables cadenas de deducciones y repeticiones. El infierno es la repetición infinita, que no puede detenerse. El desarrollo infinito de un solo minuto. Y

[4] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 13.
[5] *Ibidem*, p. 5.
[6] Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, in «Suplementos Anthropos», n. 2, 1987, p. 29.
[7] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 7.
[8] Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., p. 31.
[9] *Ibidem*, p. 28.
[10] Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., p. 31.
[11] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 12.

> así Kafka no tuvo necesidad de ver más que un solo instante[12].

Del resto fu proprio Jung – autore imprescindibile per Zambrano – ad analizzare le diverse zone pericolose (tra cui abisso marino, caverna, foresta, isola e, appunto, *castello*), associate alla "discesa agli Inferi" come parabola del viaggio del filosofo "redentore"[13]. Tuttavia, in Kafka è proprio la possibilità stessa della redenzione a venire meno; questa la profonda differenza con Dostoevskij, secondo la pensatrice spagnola[14].

Di profondo impatto fu indubbiamente la pubblicazione sulla celebre «Revista de Occidente» del racconto *La Metamorfosi*[15], senz'altro l'opera più classica della letteratura moderna – osserva la filosofa –, giacché in essa Kafka torna sì a un tema antico, ma al fine di trovare «fábulas para el Infierno»[16]. In tal modo, il carattere favolistico proprio di questo *topos* finisce per acquisire natura catastrofica e invalidare, con il regresso alla materia bestiale e all'inorganico, l'intera creazione umana fatta a "immagine e somiglianza" di Dio[17]. Eppure, stando a quanto confessa la stessa Zambrano in uno dei saggi su Kafka, il suo messaggio non arrivò subito a destinazione, non rivelò immediatamente il suo significato più profondo. Infatti, si trattava di una profezia e, in quanto tale, non fu compresa fino a quando non si realizzò, fino a quando la storia stessa non la fece presente dispiegandone il senso in tutto il

[12] *Ibidem*, p. 12.

[13] Cfr. Jung C.G., *Psicologia e alchimia*, trad. it. di Bazlen R. interamente riveduta da Baruffi L., Torino: Bollati Boringhieri, 1981, p. 327.

[14] Cfr. Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., pp. 30-31.

[15] Cfr. *ibidem*, p. 29. Il racconto comparve per la prima volta in traduzione spagnola nel 1925. Inizialmente attribuita a Borges, poi a Margarita Nelken, Carmen de Burgos e altri, la paternità della traduzione resta tutt'oggi incerta. Si veda: *La metamorfosis*, in «Revista de Occidente», III, nn. 24 e 25, junio-julio 1925.

[16] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 17.

[17] Cfr. Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 14.

suo orrore[18]. È alla tragedia dell'uomo contemporaneo, al male banale e d'ufficio, all'assoluto incarnato nei grandi stermini del Novecento, che si riferisce l'autrice.

2. La pensatrice spagnola dedica a Kafka tre scritti: *Franz Kafka, mártir de la miseria humana* (1941); *Franz Kafka, un mártir de la lucidez* (1947) e *Il romanzo-tragedia:* Il castello *di Kafka* (1965), che appare come capitolo all'interno dell'opera *Il sogno creatore*[19]. Quest'ultimo rappresenta certamente il momento di maggiore introiezione e rielaborazione dei temi e luoghi kafkiani nella riflessione zambraniana; il momento in cui il Castello diviene metafora operante e indipendente. In esso si schiudono due questioni filosofiche fondamentali, che attraversano interamente tanto le opere sul tema del sogno quanto la produzione zambraniana nel suo complesso[20]: l'una relativa al problema dell'identità, l'altra al movimento. Se alla prima corrisponde la domanda essenziale "Chi sono io?", che si declina nell'estraniante condizione dell'anonimato (il signor K.), nonché nel semplice e primitivo legame con la propria funzione (la professione), alla seconda corrisponde una dura e inappellabile negazione: "mai". Chi sono io? Un'entità anonima, una mera funzione. Raggiungerò il Castello? Mai. Tale condizione, di anonimato e immobilità, rappresenta per Zambrano la forma propria di ciò che definisce "romanzo-tragedia" dal punto di vista delle categorie estetiche, e "sogno di ostacolo" dal punto di vista delle categorie della vita.

[18] Cfr. Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., pp. 15-16.

[19] Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, in «Espuela de Plata», n. 1, 1941, pp. 3-8 (poi duplicato in «Suplementos Anthropos», n. 2, 1987, pp. 28-32, versione alla quale si fa riferimento); *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, in «Asomante», n. 1, 1947, pp. 5-17; *Il romanzo-tragedia: Il castello di Kafka*, in ID, *Il sogno creatore*, a cura di Marseguerra C., trad. it. di Martinetto V., Milano: Bruno Mondadori, 2002, pp. 149-161.

[20] Oltre all'opera già menzionata *Il sogno creatore*, altro testo fondamentale sui temi del sogno e della temporalità è: *I sogni e il tempo*, trad. it. di Sessa L. e Sartore M., Bologna: Pendragon, 2004.

Per quanto riguarda la sua definizione estetica, se da un lato la filosofa andalusa nota come la storia di K., sebbene inscritta nella struttura classica del romanzo, manchi di qualcosa di essenziale affinché il romanzo stesso si realizzi in quanto tale portando a compimento la vicenda umana del protagonista, dall'altro vi riconosce un di più rispetto al genere romanzo, ovvero la presenza di alcuni elementi tipici della tragedia. *Il Castello*, infatti, non può dirsi propriamente un romanzo perché in esso manca il movimento vero, l'azione autentica possibile esclusivamente grazie all'amore. È tragedia, invece, in quanto vi emergono due elementi caratteristici di questo genere: l'impassibilità dell'eroe (che in questo caso è tale da renderlo persino "disumano") e il suo essere l'innocente-colpevole. Circa la riflessione sul Castello nella prospettiva delle categorie vitali, invece, l'analisi zambraniana muove dalla ricostruzione della condizione e del luogo in cui si svolge la vicenda di K. che, pertanto, è utile ripercorrere brevemente prima di procedere nella nostra disamina.

Dal profilo banale, approssimativo, goffo ma al tempo stesso inquietante, il Castello si presenta sin da subito nella sua architettura di promesse disattese: «non era un antico maniero cavalleresco né un palazzo nuovo e sfarzoso […] se non si fosse saputo che era un Castello, lo si sarebbe potuto prendere per una cittadina […] il Castello lo deluse»[21]. Visto sempre e solo dall'esterno, quella bizzarra e minacciosa accozzaglia di costruzioni dà tuttavia l'impressione di essere già irrimediabilmente intrappolati al suo interno, nelle viscere del suo inarrestabile meccanismo. Del resto, il titolo tedesco dell'opera è *Das Schloß*, castello sì ma anzitutto "serratura"[22], in cui non si entra né si esce. K., com'è noto, è convocato dal Castello affinché vi assuma l'incarico di nuovo agrimensore; arriva di sera tardi e il villaggio è

[21] Kafka F., *Il Castello*, trad. it. di Gandini U., introduzione di Quinzio S., Milano: Feltrinelli, 2017, p. 39.
[22] Cfr. Quinzio S., *Introduzione*, in Kafka F., *Il Castello*, cit., p. 12.

innevato, per cui i piedi sprofondano nella neve. La prima sensazione è di vero e proprio smarrimento, K. è certamente lo straniero, forse l'ebreo errante[23]. Che poi il Castello abbia confini indefiniti e natura tentacolare è presto rivelato. Difatti, il figlio del custode giunto alla locanda chiarisce: «Questo villaggio è proprietà del Castello, chi ci abita o pernotta in un certo senso abita e pernotta nel Castello»[24].

A partire dal primo capitolo, in cui come osserva Sergio Quinzio è già annunciata e compiuta l'intera vicenda, la narrazione, suddivisa in sette simbolici giorni, muove tutta intorno all'unico obiettivo di raggiungere il Castello senza mai riuscirvi, perdendosi, al contrario, in un intricarsi sempre più fitto e sfiancante di impedimenti, questioni personali, relazioni torbide e rinvii continui. Tutto appare scollato, privo di fondamento, fittizio e incredibile, eppure il protagonista non sembra realmente sorpreso, al contrario reagisce all'assurdità e incompletezza di questa dimensione con distacco o superficiale partecipazione, e persino vi aderisce. In quest'ottica, risulta di maggior impatto la scelta dell'autore di raccontare la vicenda in terza persona anziché in prima, come inizialmente progettato[25], giacché così facendo non fa che alimentare il senso di estraneità e la sensazione che si manchi sistematicamente l'obiettivo, ovvero qualsiasi tipo di riconoscimento o concreta identificazione. Il Castello, infatti, è il luogo della non coincidenza, il luogo in cui tutto è contraddetto, rinviato e assieme paradossalmente normativizzato, ossia in qualche modo identificato e reso argomento di legge ma nel suo stesso essere differito. In tal senso, il termine "processo", come osserva Febbraro riferendosi all'altro celebre romanzo kafkiano, spalanca una dimensione mai prima di allora tanto distante da

[23] Cfr. *ibidem*, p. 14.
[24] Kafka F., *Il Castello*, cit., p. 33.
[25] È quanto emerge dall'apparato di note dei primi due capitoli, come evidenzia molto opportunamente Gandini nella *Nota di traduzione* (Cfr. *ibidem*, p. 28).

quella implicata dalla nozione di "procedimento"[26]. Sorta di norma vuota, puro involucro, il Castello ricorda l'otre dentro cui Eolo costrinse i venti destinati, contro ogni intenzione, a rinviare il ritorno di Ulisse, otre che contiene una tempesta di possibilità, tutte le direzioni tranne quella buona.

In questa prospettiva, estremamente incisive risultano le parole che Olga rivolge a K. a proposito del marito, il messaggero Barnabas, e della sua funzione all'interno del Castello. Parole che più che mai ci fanno scivolare nell'assurdo di una concatenazione infinita di eventualità e ipotesi che sembrano risalire alla fonte del linguaggio per minarlo alla base, facendo del principio di non contraddizione un traballante e sempre più cupo numero di *clownerie*:

> Allora ci domandiamo: ma è poi un servizio per il Castello quello che Barnabas svolge? Certo, lui va nelle cancellerie: ma quelle cancellerie sono davvero il Castello? E anche se ci sono cancellerie che fanno parte del Castello, sono poi davvero quelle che Barnabas può frequentare? […] Non che gli vietino esplicitamente di proseguire, però non può proseguire una volta che abbia trovato i suoi superiori e che questi l'abbiano sbrigato e mandato via. Inoltre là si è sempre sorvegliati, o almeno lo si crede. E quand'anche proseguisse, a che cosa gli servirebbe dal momento che non vi ha un lavoro difficile da svolgere e vi si troverebbe come un intruso? Non devi figurarti quelle barriere come un confine preciso […] Ci sono barriere anche nelle cancellerie in cui lui va ed esistono quindi anche barriere che lui supera e che non hanno un aspetto diverso dalle barriere che non ha ancora superato […] Però il dubbio va oltre e non c'è modo di difendersi. Sì, Barnabas parla con dei funzionari e a Barnabas affidano dei messaggi. Ma che funzionari sono, e che messaggi? Adesso, a sentir lui, è addetto a Klamm ed è lui

[26] Cfr. Febbraro P., *Kafka il bello*, in ID, *L'idiota. Una storia letteraria*, Firenze: Le Lettere, 2011, p. 267.

> personalmente che gli affida gli incarichi. Bene, sarebbe già molto, perfino certi inservienti di rango superiore non arrivano a tanto: ma forse è anche troppo, ed è questo che fa paura. Pensaci un po': essere addetti direttamente a Klamm, parlargli a tu per tu. Ma la situazione è davvero questa? Sì, lo è, ma allora perché Barnabas dubita che il funzionario che lassù indicano come Klamm sia proprio Klamm?[27]

Attraverso un linguaggio aderente al parlato, «sempre univoco e preciso», ma che esprime lo slittamento eterno, l'incomprensione e l'incompletezza di una vera e propria «parabola ebraica» il cui «compimento può essere solo messianico»[28], un linguaggio ossessivo e onirico, chiara espressione secondo Quinzio della tradizione ebraica – si pensi a Freud –[29], il Castello è il luogo della proliferazione del simbolo, del gioco assurdo e allucinato di un'ermeneutica infinita[30]. Ed è precisamente il carattere ossessivo del mondo onirico kafkiano a indurre Zambrano all'adozione della formula "sogno di ostacolo" o "sogno della psiche"[31] per descrivere la condizione del suo protagonista.

L'indagine zambraniana sul sogno muove dall'esigenza storica di riflettere sul comportamento dell'uomo in assenza del tempo ed è da collocare nel quadro di una programmatica decostruzione degli assunti di base del razionalismo come orizzonte culturale dell'Occidente. Infatti, la distinzione fenomenologica tra "sogni della psiche" e quelli che definisce "sogni della persona" o "creatori"[32], mostra i due essenziali comportamenti umani di fronte all'assoluto e consente, declinando il sogno da fenomeno fisiologico a originaria matrice umana, di segnalare il cammino dell'uomo nella storia come sacrificale o etico. Per "sogni della

[27] Kafka F., *Il Castello*, cit., pp. 222-223.
[28] Quinzio S., *Introduzione*, in Kafka F., *Il Castello*, cit., pp. 12-13.
[29] Cfr. *ibidem*.
[30] Cfr. *ibidem*.
[31] Cfr. Zambrano M., *Il sogno creatore*, cit., p. 149.
[32] Cfr. *ibidem*, pp. 74-80.

psiche" Zambrano intende quei sogni nei quali il fluire temporale è impedito, intende la condizione d'impossibilità o di assolutezza del movimento che vanifica l'unica azione possibile, quella "creatrice" perché rivelatrice del proprio essere. Azione poietica che, al contrario, si verifica nei "sogni della persona", laddove nella passività più pura, in una sorta di *disnascita* o disfacimento del proprio essere, avviene un delicato processo di riconoscimento (*anagnorisis*). L'eventualità che questo si realizzi, allora, è strettamente connessa alla dimensione di passività che solo consente al tempo di fluire nuovamente. Infatti, esiste un legame profondo tra passività, temporalità e libertà, tale per cui esclusivamente quando il soggetto – inteso come l'Io razionale e pienamente votato all'azione della tradizione filosofica – consente al tempo di penetrare e di liberarlo dalla propria assolutezza si compie il risveglio. Quest'ultimo, che è rinascita conseguente al disfacimento dell'Io e delle sue maschere, si dà grazie al pensiero e alla sua consustanziale temporalità con cui feconda l'assoluto fluidificandolo e fondando il passato. Esattamente questa inserzione del tempo nell'atemporalità, del movimento nell'immobilità, questo primo atto dell'azione nella passività più estrema, rende possibile il passaggio da *personaggio* a *persona*.

La dialettica tra sogno e veglia è di cruciale importanza nella riflessione zambraniana e, come anticipato, ha profonde ricadute tanto a livello individuale quanto in una prospettiva storica: la contrapposizione tra "storia tragica" e "storia etica", infatti, trova nell'indagine sul mondo onirico una fertile e suggestiva occasione di sviluppo teoretico. Sogno e veglia corrispondono a due condizioni essenziali del soggetto, passività e azione, che la pensatrice spagnola intende ricalibrare al fine di rimediare al peccato tutto occidentale del razionalismo, del volontarismo e dell'"autodivinizzazione" dell'umano. In questo senso sono da interpretare la sua rivendicazione del primato del patire e la riconsiderazione critica dei concetti di "azione" e "finalità".

Proprio l'argomento umano della finalità emerge con forza nelle illuminanti pagine dedicate al romanzo *Il Castello*. Scritto con la lettera maiuscola per evidenziarne il carattere di assolutezza, il Castello è difatti meta irraggiungibile, ma questa impossibilità è strettamente connessa, secondo Zambrano, alla falsa identità del protagonista. Depositario assieme al personale che vi lavora di un sapere assoluto, il Castello pone domande, procedendo nello smembramento dell'identità del protagonista che si districa tra molteplici e inutili formule linguistiche e che, tentando di trovare una via d'uscita – l'unica – dal labirinto, elabora finalmente, sebbene in modo non risolutivo, la domanda relativa alla propria identità: «chi sono io?». Domanda che nasce normalmente da angoscia e speranza, precisa Zambrano, ma che qui, al contrario, è pronunciata senza intensità, risultando quindi priva di capacità operativa. Un cambiamento di tonalità sarebbe forse sufficiente a trovare il passaggio che conduce al riconoscimento di sé; si ricordi la formula «adsum» (ci sono, sono qui) di *Delirio e destino*, pronunciata dall'autrice-protagonista per la prima volta all'inizio della sua "quasi autobiografia" come constatazione dell'esserci nudo e passivo, e poi ripetuta verso il finale ma in modo nuovo, come trasformata in risposta personalissima a una chiamata del destino. Invece, la condizione del protagonista kafkiano va solo peggiorando, poiché da questa domanda dal tono neutro, apatico, non può che scaturire un misconoscimento; K. potrà solo scoprire di essere in qualche modo colpevole del suo arrivo al Castello che, d'altra parte, mai e poi mai raggiungerà. Ecco, dunque, l'ostacolo del sogno, l'assoluto inarrivabile per cui ogni sforzo è vano e che, unito all'impossibilità di definire la propria identità, rende il protagonista anonimo e perfino scomposto in una galleria di personaggi privi di sostegno, ciascuno più anonimo dell'altro, il cui unico collante possibile, il nome, si traduce in realtà nel grottesco tentativo di chiarire il proprio ambito professionale. E la professione è come la maschera, suggerisce Zambrano, la maschera che soffoca la vita sotto il sogno assoluto del proprio essere (della

volontà d'Essere); perciò i vissuti sono privi di tempo e spessore, e i personaggi non sono altro che figurine tra cui il protagonista si aggira senza mai godere di un momento di intimità. Continuamente alluso e mai nominato, il soggetto scandisce la propria vita in sogno nella più totale impassibilità di fronte al carattere inautentico dell'Io, di fronte a una vita passata che non ha possibilità alcuna di essere riscattata. E senza riscatto nessuna meta, senza passato nessun cammino. È così che la storia di K. si stravolge in fatalità, in sogno di ostacolo, per definizione insolubile. La sua forma è quella dell'ossessione, che implica sempre un'incapacità fisica, e infatti le gambe non reggono, o i piedi sono molli, o ancora si corre disperatamente senza procedere di un millimetro (ulteriore significato dell'aporia di Zenone?).

Incapace di rispondere all'enigma del "chi", tanto impassibile da essere «sull'orlo della disumanizzazione»[33], K. non ha alcuna possibilità di risolvere la situazione in cui si trova, per questo il suo sogno non svanisce ma, anzi, si cristallizza nel racconto gelidamente distaccato della sua vita senza che vi si possa muovere realmente attraverso. Il protagonista, difatti, è immobile, le sue azioni sono semplici esecuzioni e gli è impossibile persino la morte, perché quando non si vive non si può morire.

Come Edipo, K. è un eroe di tragedia che non supera l'ostacolo del riconoscimento, per questo va incontro alla morte, una morte insensata e disumana. In proposito, ma riferendosi questa volta a quel Josef K. protagonista de *Il processo*, l'autrice scrive: «e così, la sua morte, più che veridica morte, sembra essere annichilimento; la profezia di quei campi di sterminio dove i condannati facevano regolarmente la coda per entrare nelle camere a gas: arcano assoluto»[34].

Profezia e fatalità sono causate dall'inesistenza del passato; infatti, nulla si sa del signor K. Ed è precisamente questa mancanza

[33] *Ibidem*, p. 155.
[34] Zambrano M., *Il sogno creatore*, cit., p. 154. Traduzione lievemente modificata.

di un punto di partenza reale, di un passato da cui provenire e oltre il quale avanzare, a congelare il romanzo. Al contrario, il viaggio di Don Chisciotte della Mancia, per quanto destinato al fallimento, ha inizio da un passato autentico, dalla vita vera di Alonso Quijano il buono. La mancanza di un riferimento al passato e la conseguente condizione di anonimato per cui il protagonista è stigmatizzato sin dal principio con l'utilizzo della sola iniziale del nome – osserva Zambrano –, è già annuncio della profezia, di un incantesimo che non potrà più essere sciolto. L'eroe cervantino e quello kafkiano, in tal senso, differiscono profondamente. Infatti, se è certo che nessuno dei due raggiungerà mai l'obiettivo anelato – il palazzo di Dulcinea e il Castello –, è pur vero che Don Chisciotte si muove realmente, tanto le azioni che compie quanto i sentimenti che prova sono autentici; è reale la sua «volontà di avventura», come aveva già messo in luce Ortega[35]. Il palazzo dell'amata, proprio perché obiettivo d'amore, non è sogno che assolutizza il reale, pertanto le sue imprese sono esercizi di libertà, risvegli di una finalità autentica che ne impedisce l'assolutizzazione. Le azioni di K., al contrario, non sono altro che gesti inconcludenti immortalati nell'atto di mimare goffamente eroiche imprese. Ed è precisamente nella farsa che scaturisce dall'impossibilità del tempo di passare, del passato di costituirsi in quanto tale, che il romanzo rivela la propria tragica struttura. Se fatalità e maledizione contraddistinguono la condizione di K. è perché è l'obiettivo stesso in quanto as-soluto e impossibile da raggiungere a risultare fittizio. Ma Zambrano sembra andare oltre tale constatazione e riconoscere nell'alienazione della sfera del sentire, ossia nell'abolizione storica e personale della passività in cui solo opera il tempo, la vera causa di questa assolutezza. Se la dimensione umana è caratterizzata dalla molteplicità temporale, solo nella passività che ne consente il fluire

[35] Ortega y Gasset J., *Meditazioni del Chisciotte e altri saggi*, a cura di Cacciatore G. e Mollo M.L., Napoli: Guida, 2016, p. 124.

essa può mostrarsi e persino operare un'inversione di segno nel gioco tragico tra l'Io e la sua maschera.

Nella lettura zambraniana del Castello, e nell'ambito delle sue riflessioni sul significato del termine "persona", origine e fine mostrano un vincolo indissolubile; la finalità deve necessariamente fondarsi sul passato, altrimenti si trasforma in alienazione. E «l'alienazione di K. – scrive Zambrano – viene, fin da principio, dalla finalità stessa del suo inutile viaggio. Il castello è un miraggio, quand'anche fosse reale. Non giungeva di lì la misteriosa chiamata»[36]. Infatti, la chiamata, la "vocazione", e la responsabilità che implica, trascendono il Castello perché hanno a che fare con il passato, con il passato dal futuro, per questo un tale appello può facilmente trasformarsi in colpa se irrisolto e assolutizzato. In questi casi, osserva la pensatrice spagnola – il ritorno al passato somiglia all'ossessione del colpevole che ritorna sul luogo del delitto[37]; perché può dirsi propriamente passato solo ciò che passa e che non resta irretito nelle maglie del tempo, ma da esso e con esso fluidificato, fatto senso e nucleo emotivo.

Si noti come l'accento posto sulla passività – che per Zambrano è la vita stessa in cammino e, pertanto, naturalmente "agente" –, rimandi ai contesti fiabeschi in cui è la passione o l'amore simbolizzato dal bacio a sciogliere il maleficio. In questo senso, il Castello diviene immagine ossessiva perché depositaria dell'aspirazione all'Essere, la più grande invenzione dell'Occidente, quando proprio le immagini nel loro *status nascens* dovrebbero servire al fine opposto, al compimento del "sogno della persona".

La relazione, per così dire, matematica tra azione e immagine è esattamente ciò che consente il destarsi, in sogno, della finalità. Immagine del "dover agire" – inteso non come imperativo morale, bensì come risposta e accettazione di una chiamata del destino –,

[36] Zambrano M., *Il sogno creatore*, cit., p. 161.
[37] Cfr. *ibidem*, p. 162.

la finalità permette la dialettica tra sogno e veglia come apertura al tempo e presentificazione dell'enigma, scongiurando l'assolutizzazione del sogno. La «finalità-destino»[38] di cui parla Zambrano è, dunque, quello stesso enigma di cui si è detto in precedenza (enigma del chi) che chiede di essere decifrato, quindi non coincide in alcun modo con un *telos* imposto dalla volontà; non è progetto vitale né un fine prestabilito verso cui ci si muove con indifferenza. Al contrario, è risveglio della persona di fronte a sé, per questo è finalità che non si mostra interamente, ma è «teoricamente inesauribile»[39] e implica l'intima trasformazione del soggetto. La funzione figurativa attraverso la quale l'«argomento» tragico si mostra, consente il passaggio dalla dimensione tragica rappresentata dall'ostacolo a quella etica al cui centro vi è il processo creatore della persona. In proposito, Zambrano osserva: «il modo specificatamente creatore si manifesta in argomenti in cui la storia dichiara il proprio senso e si salva in poesia: tragedia, romanzo e, ormai trasfigurata, poesia pura»[40].

In definitiva, esistono due modalità di uscita dal sogno: se la prima consiste in un passaggio dal sogno alla veglia privo di trasformazione, tale per cui si finisce per investire dell'assolutezza del sogno la stessa realtà – i sogni sono ossessioni che tendono a realizzarsi storicamente in forma di delitti e crimini, avverte Zambrano –, la seconda implica una vera e propria trasformazione del soggetto, che è chiamato dalle *viscere* della storia (personale-universale) a una donazione di senso.

In questa prospettiva, il Castello di Kafka diviene non solo metafora dell'assoluto, ma anzitutto della condizione personale e storica dell'umano di fronte a esso. La connaturata deficienza ontologica dell'umano, la sua "mendicità" – l'uomo per Zambrano è il mendicante dell'Essere –, la sua costitutiva impossibilità di nascere del tutto e definitivamente, nonché la sua essenziale

[38] *Ibidem*, p. 21.
[39] *Ibidem*, p. 68.
[40] *Ibidem*, p. 73.

molteplicità temporale, esige una ragione, la Ragione poetica che opera nel sogno creatore, in grado di farsi carico delle istanze della vita e dell'umano. Privato del tempo, e il tempo è movimento, l'uomo non ha possibilità alcuna di continuare a nascere, o risvegliarsi, perciò resta intrappolato nel sogno ossessivo che rende l'ostacolo assoluto. In esso, passività e amore diventano alienazione e utilità. È quanto è accaduto, secondo la pensatrice spagnola, da un punto di vista storico-filosofico.

3. Agli antipodi della metafora kafkiana incontriamo l'allegoria del "castello-anima" descritta da Santa Teresa nel suo *Castello interiore* (1577) come luogo d'amore per eccellenza. Zambrano non vi fa esplicito riferimento, tuttavia il confronto si rende quasi obbligato, data l'importanza che riveste la mistica di Avila nelle riflessioni della filosofa[41]. Suddiviso in sette dimore, come sette – lo ricordiamo – sono i giorni in cui si sviluppa la vicenda kafkiana, il castello teresiano ci inizia al viaggio verso un Dio interiore, «gran Re, che risiede nel centro del castello»[42], ovvero nel profondo dell'anima.

Due castelli, due luoghi interiori opposti; del resto Zambrano, proprio in uno dei saggi su Kafka, scriveva che la condizione umana si situa all'interno di un «doble abismo infernal y paradisíaco»[43]. Il castello teresiano è, infatti, luogo d'incanto,

[41] Per un confronto tra l'opera teresiana e quella kafkiana si vedano: Braybrooke N., *The Geography of the Soul. St. Theresa and Kafka*, in «The Dalhousie Review», n. 3, 1958, pp. 324-330; Sicari A.M., *L'inaccessibile castello. Da Franz Kafka a santa Teresa*, in ID, *Nel "Castello interiore" di santa Teresa d'Avila*, Milano: Jaca Book, 2006; Galán I., *El Castillo: Teresa de Jesús ante Kafka (La genial inculta y alegre frente al culto genio amargado)*, Madrid: Dykinson, 2015; Russo M.T., *Geografie dell'interiorità: castelli e labirinti tra teresa d'Avila e il pensiero contemporaneo*, in «Il tema di Babel», nn. 1/2, 2016, pp. 74-90.
[42] Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, a cura di della Croce G., trad. it. di Falzone L., Milano: Paoline, 2017, p. 94.
[43] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 7.

promessa e speranza vera, non assurda come quella che muove K.; è il luogo di un Dio – questo il tratto distintivo del pensiero teresiano – interiorizzato. In proposito, Giovanna della Croce, curatrice dell'edizione italiana de *Il castello interiore*, scrive che l'opera ruota attorno a tre idee principali: la presenza di Dio nell'anima, l'orazione come cammino verso Dio e l'unione con Dio in quanto meta del «santo viaggio»[44].

Molto incisivamente, Teresa di Gesù accosta il movimento d'interiorizzazione destinato all'incontro con l'Altro, possibile non grazie all'intelletto né all'immaginazione bensì per grazia divina, ad animali quali il riccio e la tartaruga[45]. In tal modo rende esplicita quella dinamica che, in Santa Teresa come in Zambrano, ha carattere imprevedibile e passivo, e in cui si palesa il nesso tra identità e alterità, tra *ensimismamiento* e *alteración*,[46] diremmo usando due termini orteghiani cari alla filosofa.

Destinato alle consorelle del Carmelo, l'insegnamento spirituale veicolato attraverso *Il castello interiore* mostra il profondo valore dell'orazione nel cammino che conduce le anime verso Dio. La parola, dunque, riveste in esso un ruolo imprescindibile per raggiungere la meta, collocata nella settima e ultima stanza, o dimora (*morada*), del castello. Contrariamente a quanto avviene nel romanzo kafkiano, il dialogo non serve l'infernale meccanismo del Castello mistificando di volta in volta l'obiettivo, spostandolo e allontanandolo inesorabilmente. Se nel castello teresiano l'amore muove realmente verso Dio, verso il centro del castello – per Zambrano la stirpe dei mistici è infatti quella dei «grandi innamorati» –, in quello kafkiano non è possibile individuare un centro, e movimento e immobilità vengono a coincidere. Sempre più verso l'interno, la settima dimora, o sempre più verso l'esterno, le alte dirigenze del Castello, le due opere sembrano introdurci

[44] Croce G. della, *Introduzione*, in Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, cit., p. 26.
[45] Cfr. *ibidem*, p. 94.
[46] Cfr. Ortega y Gasset J., E*nsimismamiento* y *alteración. Meditación de la técnica y otros ensayos*, Madrid: Alianza Editorial, 2014.

entrambe nelle viscere (*entrañas*) della persona umana. E le viscere, secondo Zambrano, sono il luogo dell'"altro" (*lo otro*). In questo senso, riflessione zambraniana e teresiana si corrispondono profondamente; analoga è infatti l'idea dell'alterità come spazio interno, la visione di una coscienza relazionale-dialogica il cui centro è paradossale dimora liminare dell'altro. «Lo spazio vitale, o interiorità – si domanda la filosofa spagnola riferendosi al già menzionato saggio di Ortega – è uno spazio libero, un luogo in cui incontriamo soltanto noi stessi? È un ritiro vuoto? Qual è la struttura di questo luogo dove continuamente ci ritiriamo?»[47].

Avrà forma di castello? In *Chiari del bosco* tale quesito sembra trovare risposta affermativa. Nel contesto di una riflessione sul carattere «invulnerabile» della verità che attende l'uomo al suo risveglio, uomo che per natura tende a nascondersi in se stesso ed è perciò votato a essere se stesso, Zambrano scrive:

> al sentire questo qualcosa che lo attende, egli ha paura [...] si getta all'indietro per guardare da un recinto. E in tale recinto, che è già un luogo, il suo, si dispone – e più che mai se già crede di conoscere – ad alzare un castello. Un castello che arriverà a essere di ragioni, un castello fortificato, qualora egli sia pervenuto a tale sviluppo per difendersi dinanzi alla verità come scelta di principio[48].

Ma prima del Castello, ovvero al di qua di quella che potremmo intendere come architettura "difensiva" del soggetto di fronte a se stesso, questo luogo sembra avere struttura circolare, simile al castello teresiano, dove è indicato un *centro* ben preciso verso cui orientare lo sguardo. È quanto emerge tanto in *Note di un*

[47] Zambrano M., *L'uomo e il divino*, trad. it. di Ferraro G., introduzione di Vitiello V., Roma: Edizioni Lavoro, 2008, p. 260.
[48] Zambrano M., *Chiari del bosco*, trad. it. di Ferrucci C., Milano: Bruno Mondadori, 2004, p. 30.

metodo[49] quanto in *Chiari del bosco*[50] in cui, tuttavia, il movimento verso il centro diviene incontro con l'"alterità" in quanto Sacro, anziché con il divino come in Teresa d'Avila. In entrambe, a ogni modo, è la *passività*, intesa come movimento non intenzionale e disposizione ad accogliere l'alterità, la condizione necessaria affinché il cammino possa compiersi.

All'interno di questo luogo dell'interiorità poi è possibile riconoscere elementi architettonici di straordinario valore simbolico. La torre, per esempio, si mostra tanto nell'opera teresiana quanto nel romanzo kafkiano, dove appare a K., appena giunto al villaggio, come un semplice "edificio terreno", se comparata con il campanile del proprio paese di provenienza – è questo l'unico momento del romanzo in cui si allude al passato dell'anonimo protagonista –, forse corrispondente al corpo centrale del Castello:

> una costruzione tonda e uniforme, in parte pietosamente nascosta dall'edera, […] che culminava in una specie di terrazzo le cui merlature incerte, irregolari, fatiscenti, come disegnate dalla mano spaurita o noncurante d'un bambino, dentellavano il cielo azzurro. Era come se un tetro abitante dell'edificio, che sarebbe a ragione dovuto restar rinchiuso nella stanza più remota della costruzione, avesse sfondato il tetto e si fosse alzato per mostrarsi al mondo[51].

Sergio Quinzio, che nel saggio introduttivo rilegge *Il Castello* alla luce dell'ebraismo di Kafka, ipotizza che se è lecito affermare che il campanile rinvii al cristianesimo, pertanto alla redenzione possibile perché annunciata da Cristo, va da sé che la torre rimandi

[49] Cfr. Zambrano M., *Note di un metodo*, a cura di Tarantino S., Napoli: Filema, 2008, pp. 65-67.
[50] Cfr. Zambrano M., *Chiari del bosco*, cit., pp. 60-64.
[51] Kafka F., *Il Castello*, cit., pp. 39-40.

all'ebraismo, quindi all'impossibilità del messaggio messianico. Al contrario, la torre del castello teresiano – ricordiamo in proposito che Avila, città d'origine della santa, è dotata di una cinta muraria provvista di ben ottantotto torri merlate – è di segno opposto, giacché si presenta come il luogo di massima coincidenza con il divino, sua abitazione principale[52]. La torre rappresenta, dunque, il luogo in cui si realizzerebbe per certi versi l'intero cammino e in cui si verifica l'impossibilità, nel romanzo kafkiano, e la possibilità, nell'opera teresiana, del riconoscimento inteso come risposta all'esortazione delfica *gnôthi seautón*. In tal senso, e nel quadro dell'interpretazione zambraniana del Castello come "sogno di ostacolo", non è forse irrilevante ricordare che la torre è luogo onirico per antonomasia nel pensiero spagnolo, tanto da divenire simbolo stesso del confine tra sogno e realtà, perché in essa fu rinchiuso per lunghi anni il principe Sigismondo, protagonista della gemma del teatro spagnolo, l'opera *La vità è sogno* di Calderón de la Barca, peraltro intepretata da Szondi come versione cristiana dell'*Edipo re*[53].

Due castelli, dunque, due visioni opposte del divino. Un Dio Onnipotente e misericordioso in cui credere ciecamente, secondo Santa Teresa; un dio minore e paradossale di cui dubitare, secondo Kafka: il pressoché innominabile conte Westwest, di cui Klamm, sua unica e a malapena figurabile manifestazione, è funzionario, ossia agente dall'esistenza minima eppure onnipervasiva della «maquina infernal de la justicia»[54]. Di conseguenza, ben diversa risulta anche la concezione della colpa. Se nel castello teresiano a peccato e colpa segue la confortante visione cristiana del perdono, in quello kafkiano è la colpa, privata persino del crimine come suo

[52] Cfr. Galán I., *El Castillo: Teresa de Jesús ante Kafka (La genial inculta y alegre frente al culto genio amargado)*, cit., p. 77.
[53] Cfr. Szondi P., *Saggio sul tragico*, a cura di Vercellone F., trad. it. di Garelli G., introduzione di Givone S., Torino: Einaudi, 1996.
[54] Zambrano M., *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, cit., p. 31.

fondamento, che al contrario era al centro dell'antropologia dostoevskiana, a rappresentare il nucleo dell'indagine e a fungere da catalizzatore dell'intera vicenda narrativa. Colpa alla quale non può porre rimedio alcuna redenzione, come giustamente evidenzia Zambrano[55].

La pensatrice andalusa menziona Santa Teresa in poche occasioni[56]. Tuttavia, la profonda attenzione alla mistica spagnola, radicalmente distinta da quella tedesca, appare evidente dai numerosi riferimenti al tema, in particolare a San Giovanni della Croce cui dedica il suggestivo scritto *San Giovanni della Croce. Dalla notte oscura alla più chiara mistica*[57]. La contrapposizione tra mistica tedesca e spagnola, su cui si sofferma nell'ambito di una riflessione a proposito de «El realismo español como origen de una forma de conocimiento» in *Pensamiento y poesía en la vida española*, ci permette di comprendere più a fondo la prospettiva entro cui Zambrano inquadra la figura di Santa Teresa e, di conseguenza, il peculiare significato che l'allegoria del castello incarna:

> La mística alemana, predecesora de la Reforma protestante, parte de la soledad absoluta del hombre frente a la tiránica voluntad divina [...] en esa mística no aparece como en la nuestra la misericordia; ni tampoco la presencia maravillosa del mundo y sus criaturas, como en San Juan de la Cruz. Ni

[55] Cfr. *ibidem*, pp. 30-31.

[56] Circa la relazione tra Zambrano e la mistica spagnola o, più nello specifico, con Teresa d'Avila, si vedano: Revilla Guzmán C., *María Zambrano e la mistica di Castiglia*, in «Il tema di Babel», nn. 1/2, 2016, pp. 131-144; Haase J., *María Zambrano y la mística. Leyendo a una filósofa moderna con Santa Teresa de fondo*, in «SymCity», n. 4, 2013, pp. 1-13.

[57] Una possibile spiegazione circa il peso differente che i due santi hanno nel pensiero di Zambrano è stata azzardata da Kantzà, che vede nella maggiore "tenerezza" e minore severità evangelica di quest'ultimo il motivo della sua più profonda influenza sul pensiero zambraniano. Cfr. Kantzà G., *Teresa fra angoscia e godimento. Psicoanalisi di una santa*, Milano-Udine: Mimesis, 2015.

> la carne, con su palpitar, la materia misma de las cosas consideradas maternalmente, como en Santa Teresa[58].

È la carnalità, la presenza materica del mondo e l'atteggiamento "maternale" di fronte a esso, a fare della santa di Avila un riferimento imprescindibile nell'ambito di quelli che la filosofa descrive come tratti tipici del pensiero spagnolo: il "realismo" e un certo carattere "domestico"; tutto in Spagna – osserva Zambrano – sembra costretto da una forza imperscrutabile a un placido ammansire:

> La fuerza mayor que en la vida española se desarrolla es la de impedir, la de detener, la de retener [...] Fuerzas sin origen le impiden marchar, le impiden, si hace falta, ser. El instrumento de esta fuerza es la mujer y el ámbito donde se realiza, la familia. Su imperio, su mundo poético donde todo ímpetu es amansado, donde toda furia es calmada y deshecha, es lo doméstico. Ya todo se ha vuelto domesticidad en España, y entre los cacharros, como quería Santa Teresa, anda el espíritu, el pobre espíritu que ennoblece tanto a los cacharros y que a veces desfallece entre ellos, sin que nadie le auxilie[59].

Nello scritto su San Giovanni della Croce, la filosofa accenna alla vitalità di Santa Teresa, al suo essere attaccata alla vita e in essa immersa[60], ipotizzando altresì che la differenza tra i due risieda nel rapporto con il non-essere e con la morte. Se la mistica di Avila quantomeno "menzionò", sebbene sporadicamente, la morte, il

[58] Zambrano M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, in ID, *Obras Completas*, 6 voll., a cura di Moreno Sanz J., Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, vol. I, p. 585.
[59] *Ibidem*, p. 646.
[60] Cfr. Zambrano M., *La confessione come genere letterario*, trad. it. di Nobili E., introduzione di Ferrucci C., Milano: Bruno Mondadori, 1997, p.112.

primo non vi fece mai riferimento, giacché per "andarsene" individuò due modi differenti: l'ascetismo – laddove l'evento mistico diviene vera e propria "possibilità della vita" pari, in termini biologici, all'autofagia della crisalide che divora il suo bozzolo – e la poesia[61].

Anche Santa Teresa e Kafka possono essere confrontati sulla base del proprio rapporto con il nulla, rapporto dal quale scaturiscono due modalità differenti di essere "autore", nonché tipologie di poesia diverse. Se Kafka porta in scena l'umano «perseguido» «por el nadie» e «por la nada», il mistico mostra quel processo distruttivo che, attraverso l'amore, «lascia l'anima convertita in un deserto»[62]. L'"incenerimento" che Zolla individuava come azione necessaria all'iniziazione in Kafka, o la *disnascita* che, invece, vi riconosceva Zambrano e che reputava in tutto simile a quella di certi mistici, portano alla descrizione di una medesima condizione umana nel suo rapporto col divino: un rapporto per certi versi tutto al negativo. Roberto Calasso, come ricorda Quinzio, ha definito Kafka «il più grande teologo moderno», fautore secondo quest'ultimo di una sorta di «ebraismo in negativo» in cui si sprofonda nella colpa e nell'angoscia al fine di liberarsene[63], e dove mondo della qabbala ed esilio divino corrispondono: «l'intera qabbala è un'unica metafora dell'esilio, l'esilio in cui gli ebrei della diaspora hanno coinvolto il loro Dio»[64].

Esilio di Dio in Kafka, dunque, ed esilio dell'anima in Santa Teresa in cui, attraverso l'amore, si verifica quello "star fuori di sé" che caratterizza l'esperienza mistica: «L'amore fu l'agente della distruzione; divorò letteralmente tutto ciò che lo circondava perché non era l'oggetto desiderato; per trovare il suo nutrimento

[61] Cfr. *ibidem*, p. 113.
[62] *Ibidem*, p. 119.
[63] Cfr. Quinzio S., *Introduzione*, in Kafka F., *Il Castello*, cit., p. 11.
[64] *Ibidem*, p. 10.

consumò tutto ciò che lo separava da esso»[65]. La «voracità amorosa»[66] è dunque il *modus operandi* del mistico, il che implica un peculiare rapporto con il non-essere.

In Kafka, tuttavia, sembra accadere il contrario. Il vuoto in cui il protagonista si muove è persecutorio; non è il mezzo necessario al raggiungimento del divino, è piuttosto la condizione sommamente alienante in cui la sua assenza si mostra; è il nulla come ultima rivelazione del Sacro[67]. Queste due dimensioni, sebbene differenti, realizzano ugualmente però quel processo che conduce l'"autore" a essere tale, a esserlo autenticamente: «el que es autor – scrive in proposito Zambrano – ya no es un hombre como los demás»[68]. Un processo che, per quanto riguarda lo scrittore praghese, si articola secondo la pensatrice in due fasi: la prima è la passività, ovvero la condizione necessaria allo sviluppo della "fantasia", intesa come una coscienza più ampia che nulla inventa bensì eleva il soggetto oramai dimentico di sé, «liberado de la vida»[69], a *speculum mundi*; l'altro è la *disnascita*, che spalanca la dimensione infernale o viscerale mostrando una volta di più il nesso strettissimo tra poesia e inferno. E l'inferno, in Kafka, è spazio viscerale, tutto interno, senza pareti, interconnesso e claustrofobico, come i corridoi in cui i segretari del Castello procedono con i loro interrogatori, e in cui si mangia, si dorme, si incontrano vecchi amori e si confondono luoghi normalmente separati, in cui intere fasi della vita si fanno largo senza riuscirvi e collassano su se stesse come galassie implose, in cui volti e possibili esistenze si contendono ciascuno una propria misera estensione.

Proprio per questo, per via di questa terribile rivelazione, ci troviamo di fronte a un autore paradossale che non vuole che il

[65] Zambrano M., *La confessione come genere letterario*, cit., p.119.
[66] *Ibidem*, p. 121.
[67] Cfr. Zambrano M., *L'uomo e il divino*, cit., pp. 156-169.
[68] Zambrano M., *Franz Kafka, un mártir de la lucidez*, cit., p. 9.
[69] *Ibidem*.

frutto del proprio lavoro venga mostrato, come una madre disgraziata e violata, osserva Zambrano, che si trovi a concepire qualcosa che non avrebbe voluto mostrare, qualcosa di cui ci si sente responsabili[70]. Perché quel qualcosa è precisamente l'inferno, il proprio come quello di un intero popolo e di un'epoca. Ecco che allora l'analisi zambraniana finisce per sollevare un'altra questione di grande rilevanza, ossia il rapporto, personale e storicamente situato, di Kafka con la letteratura e con l'arte in generale. Il fallimento de *Il Castello* – sappiamo che il romanzo restò incompiuto – ci mostra in modo paradigmatico come in Kafka la letteratura finisca per significare il «luogo dell'impossibilità»[71]. Come osserva Baioni, arte e caduta sono in lui intimamente connesse, tanto che non si potrebbe immaginare per lui condanna maggiore della letteratura. Gli anni che seguono all'abbandono del progetto, infatti, rappresentano la rinuncia a essa[72] e rivelano quanto oramai l'arte gli si mostri come «un altro messia fallito»[73]. La sua opera diviene allora il ricettacolo di un'antica speranza tradita, speranza nel senso della Sacra Scrittura, della scrittura stessa e delle sue possibilità interpretative. Quinzio difatti conclude:

> resta solo il suo calco negativo, la irrinunciabilità della sua follia, perché se scomparisse – ed è ormai quasi del tutto scomparso – anche quest'ultimo riferimento positivo, il negativo stesso diventerebbe insignificante, scomparirebbe anche qualunque senso del negativo, verrebbe meno del tutto anche la possibilità di dire, o di accennare, il non senso[74].

[70] Cfr. *ibidem*, p. 10.
[71] Robert M., *Solo come Kafka*, trad. it. di Beer M., Roma: Editori Riuniti, 1982, p. 161.
[72] Cfr. Baioni G., *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, p. 292, cit. in Quinzio S., *Introduzione*, cit., p. 23.
[73] Quinzio S., *Introduzione*, cit., p. 23.
[74] *Ibidem*, pp. 23-24.

Mistici spagnoli come San Giovanni della Croce e Teresa d'Avila, secondo Zambrano, insegnano invece come la possibilità di essere autenticamente "autori" – e in ciò emerge l'altissimo valore da lei riconosciuto all'arte e alla letteratura – si apra alla fine di un processo di distruzione-creazione che significa un addentrarsi nella realtà anziché il suo abbandono. «Non è il *nulla* – scrive Zambrano a proposito del santo spagnolo –, il vuoto, ciò che attende l'anima al suo uscire; né la morte, bensì la poesia, ove si trovano interamente presenti tutte le cose»[75]. È precisamente la presenza del mondo come oggetto d'amore a sancire la differenza tra «mistica della creazione» e «mistica nullista». In quest'ultima, difatti, al processo di «distruzione psichica» non segue la dovuta «sostituzione», ovvero l'insediarsi dell'altro al posto dell'io; al contrario, quell'intervallo di vuoto viene scambiato per fine ultimo e assolutizzato. In tal modo, solo quiete ed estinzione potranno albergare nell'animo; nessuna «fame di esistere» o di avere «presenza e figura», come avviene invece nella «mistica della creazione». Se San Giovanni della Croce, con il suo «misticismo luminoso»[76], e Santa Teresa appartengono alla prima, che si manifesta come amore verso le cose del mondo o come vocazione a «cantar lo que nace»[77], massimo esponente della seconda è Miguel de Molinos.

4. Tornando a Kafka e alla lettura che ne dà Zambrano – la quale proprio per via di quel processo non solo distruttivo ne riconosce l'altissimo valore di "autore" –, occorre chiarire infine un ulteriore aspetto che per certi versi amplia il senso e le possibilità di sviluppo della metafora del castello. Se da una parte esso è inteso come assoluto, ovvero come emblema del "sogno di ostacolo", dall'altra finisce forse per assumere, in virtù dell'analogia tra filosofia e

[75] *Ibidem*, p. 118.
[76] *Ibidem*, p. 119.
[77] Zambrano M., *Pensamiento y poesía en la vida española*, cit., p. 656.

architettura, un profondo valore storico e filosofico, divenendo il luogo in cui si mostra in modo privilegiato quella dinamica di assolutizzazione tipica dell'uomo occidentale, quella volontà d'Essere che alla fine si gioca tutta nella tensione, e persino nella coincidenza, tra Essere e nulla. Difatti, come sinonimo di volontà, l'architettura diviene metafora per antonomasia della "storia sacrificale": «Niente assomiglia all'azione storica più dell'architettura. […] Non c'è mai stato volere senza sacrificio. […] Nella maggior parte delle religioni anteriori al cristianesimo, ogni costruzione importante esigeva una vittima»[78]. E la filosofia occidentale, edificata sulle nozioni di soggetto, volontà e azione, secondo Zambrano, che appunto rivendica il valore della passività, incarna esattamente quello stesso "sogno di ostacolo", ovvero il Sogno ultimo di coincidere con il proprio dio, e che riconosce come tratto distintivo dell'umano e come suo strumento privilegiato una Ragione unica, inappellabile e completamente dispiegata. Se il Castello è un assoluto e, in quanto tale, meta impossibile del "sogno di ostacolo", allora, per trasposizione su un piano storico-filosofico, dobbiamo intenderlo come l'Assoluto dell'idealismo, principale obiettivo critico della pensatrice spagnola, o come simbolo di quel razionalismo che ha contraddistinto la storia d'Occidente, secondo Zambrano responsabile, da un punto di vista storico-politico, delle derive totalitarie. E, difatti, il «todos seréis perseguidos» «por la nada», formula che secondo Zambrano racchiude la suprema profezia kafkiana, fa da contraltare al «seréis como dioses» (sarete come dèi) dell'Antico Testamento, origine di quel delirio di autodivinizzazione dell'umano che scolpisce nel volto storico dell'Occidente la maschera immortale della tragedia.

In questa prospettiva, dunque, l'inespugnabile fortezza diviene metafora di una Ragione assolutizzata, impossibile in quanto

[78] Zambrano M., *Persona e democrazia. La storia sacrificale,* a cura di Marseguerra C., Milano: Bruno Mondadori, 2000, pp. 96-97.

"depurata" dalla molteplicità temporale dell'umano e dalla sua costitutiva e inalienabile – a patto di non generare mostri – dimensione patica, quella che, invece, fungeva da motore principale nel cammino verso il centro del castello teresiano: «Dio voglia che non si fermi il vostro crescere – scriveva Santa Teresa – impossibile che l'amore, quando c'è, si contenti di rimanere stazionario»[79]. Anziché luogo interiore d'amore e di passione, luogo in cui dimora il divino, il Castello è, allora, edificio storico per antonomasia, costruzione ultima e inaccessibile, simbolo della storia del pensiero occidentale; luogo del negativo in cui le viscere, a lungo trattenute e taciute, vengono liberate e prendono a gridare le verità più intime e, per necessità, altrettanto assolute. Perché quando si assolutizza la ragione, si assolutizzano inevitabilmente anche le viscere, al contrario bisognose di spazio e di un tempo proprio, di «presenza e figura»: così nasce, dalla «solitudine dell'io cartesiano», la stirpe tutta contemporanea degli «Uomini sotterranei»[80]. La soggettività teresiana, invece, che vediamo così ben delineata nel suo *Castello interiore*, si mostra come una sorta di "anti-cogito" cartesiano, aperto alla trascendenza e fondato sull'esperienza amorosa, prima che conoscitiva[81]. Qui il tempo scorre realmente e consente alla vicenda interiore di svolgersi e compiersi in una vera e propria "conversione", simile – come osserva Teresa d'Avila – a un baco da seta che si trasformi in una farfalla bianca[82], metafora che Zambrano fa sua, come rilevato in precedenza; del resto, è il mito stesso a figurarci *psyché* come una farfalla.

Un dio interiore quanto esteriore, esiliato quanto esiliante, alberga dunque all'interno di questi due Castelli e nella riflessione

[79] Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, cit., p. 239.
[80] Cfr. Zambrano M., *La confessione come genere letterario*, trad. it. di Nobili E., presentazione di Ferrucci C., Milano: Bruno Mondadori, 1997, p. 100.
[81] Cfr. Russo M.T., *Geografie dell'interiorità: castelli e labirinti tra Teresa d'Avila e il pensiero contemporaneo*, cit., p. 78.
[82] Cfr. Teresa d'Avila, *Il castello interiore*, cit., pp. 112-115.

zambraniana; due castelli edificati nelle terre di un'umanità colonica che avverte da sempre il peso della propria precarietà e che lotta, oppure si abbandona felicemente, alla propria condizione di mezzadro. Mezzadri di dio, Santa Teresa e Franz Kafka solcano e coltivano una terra non loro, una terra in cui si gioca il rapporto sempre differente tra l'uomo e il divino e, in ultima analisi, l'inderogabile partita dell'uomo sprofondato in se stesso. È in questo spazio di condivisione tutto aperto verso l'interno, ripiegato nel duplice fondo di essere e nulla, che si spalanca l'inferno kafkiano e si schiudono le viscere del paradiso teresiano. «Viscere celeste», scriveva Zambrano intendendo proprio l'estrema coincidenza tra alto e basso, tra terra e cielo, ossia la sconcertante vicinanza tra gli estremi di quel doppio abisso della vita umana: inferno e paradiso.

LEONARDA RIVERA

El poeta y la ciudad. Dos lecturas sobre la condenación platónica de la poesía: María Zambrano y Eugenio Trías

La condenación platónica de la poesía es uno de los lugares emblemáticos del pensamiento occidental y ha sido objeto de diversas interpretaciones; pareciera ser una especie de herida o de afrenta que no se ha olvidado. Se trata de uno de los episodios del libro II de la *República* más citados, sobre todo por los poetas, pero es quizás también uno de los pasajes que más se han distorsionado. En este ensayo propongo revisar dos lecturas diferentes sobre este tema que se han dado dentro del pensamiento español, una de ellas es de María Zambrano y la otra, más reciente, de Eugenio Trías.

Desde el inicio se pueden subrayar dos puntos: mientras que en *Filosofía y poesía* (1939) María Zambrano pone énfasis en el exilio del poeta de la *polis*, Eugenio Trías, en *El artista y la ciudad* (1983), busca un escenario en el que se visualice el retorno del poeta o el artista a la ciudad. Por otro lado, en *Filosofía y poesía* uno de los episodios (*Poesía y metafísica*) se centra en el recuentro momentáneo entre estas dos formas de la palabra durante el Romanticismo, mientras que en *El artista y la ciudad* Eugenio Trías sostiene que es durante el periodo romántico cuando la línea que une al artista a la ciudad se rompe definitivamente. Los dos vuelven a los griegos intentando encontrar ciertos lugares (*tòpoi*) para comprender la fractura entre la vida teórica y aquella otra parte de la vida que parece haber quedado del lado de las artes y la poesía.

La lectura de la condenación platónica de la poesía, el tema de la ciudad y el papel del poeta en ella, resultan fundamentales para entender el desarrollo del pensamiento de estos dos filósofos. En la obra de María Zambrano la condenación platónica de la poesía cumple objetivos en la construcción misma de su razón poética, mientras que en Eugenio Trías el vínculo entre el artista y la ciudad se vuelve primordial para entender el desarrollo del tema de la ciudad como uno de los ejes de su pensamiento. Eugenio Trías, a diferencia de Zambrano, tiene una lectura más completa y actualizada de Platón, conoce de cerca trabajos como *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los poetas* (1976) de Iris Murdoch, entre otros.

Si bien es cierto que hay una enorme distancia que separa la razón poética zambraniana de la razón fronteriza de Eugenio Trías los dos se inscriben dentro de esa tradición que, tras la crisis del racionalismo, dirigió su mirada al arte para encontrar ahí un "modelo" de conocimiento a partir del cual construir otras racionalidades. La razón poética y la razón fronteriza pueden verse como parte de ese territorio que había sido "despejado" por obras como la de Freud, Kierkegaard, Nietzsche, entre otras.

1. Los *tòpoi*

María Luisa Maillard señala que es sólo a partir de la etapa de madurez de María Zambrano que se puede distinguir claramente que su método entraña una labor de desciframiento e interpretación de símbolos y de obras de arte y literarias en las que a lo largo de su vida fue recogiendo; son muchas «las figuras estéticas que van saliendo de las diversas manifestaciones de lo literario ya sea la mitología, tragedia o novela»[1]. Si nos adentramos en cada uno de sus libros podemos ver los diferentes lugares (*tòpoi*) a través de los cuales se entreteje su discurso.

[1] Maillard M.L., *María Zambrano. La literatura como conocimiento y participación*, Lleida: Editions de la Universitat de Lleida, 1997, p. 61.

La razón poética es un territorio abierto donde diversas figuras o lugares muestran las posibilidades de una razón que «parece haber vencido el miedo, o estar preparada para asumirlo y actuar a pesar del miedo. Esto significa que se trata de una razón dispuesta a penetrar en el reino de lo indefinido, del caos, y a evolucionar en el límite: en el ámbito de la posibilidad»[2].

La razón poética forma parte de aquella tradición que piensa a través de los lugares, Zambrano, al igual que Nietzsche o Kierkegaard, acude a diferentes *tòpoi* a través de los cuales pretende recuperar o nombrar una serie de realidades olvidadas por el racionalismo. La mayoría de esos *tòpoi* provienen de la literatura y las artes, sin embargo, cabe señalar, que la razón poética de Zambrano nunca pretendió ser una razón estética. Si ella se acercó al arte y a la literatura no fue para construir una estética sino porque «el arte, en tanto apertura de posibilidades, puede dar lugar a un amplio conjunto de temáticas en las que puede ocuparse la reflexión filosófica y sobre todo a una clase de saber que puede decir lo que el racionalismo ha callado»[3]. Por su parte, Eugenio Trías también va poblando su discurso de figuras como Tristán e Isolda, Don Juan, Segismundo, así como de figuras musicales y sobre todo de un arsenal de metáforas provenientes de la arquitectura y la ciudad.

Los primeros libros de María Zambrano, *Filosofía y poesía* (1939), y *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939), arrojaban ya datos muy interesantes sobre la forma en cómo se abriría un discurso que pretendía hacerle frente al lenguaje de la razón "racional" amparándose en un "lenguaje de las entrañas". Estos dos libros no sólo entrañan una confrontación entre dos formas de ser del hombre sino que en ellos la imagen del poeta se va configurando como un prototipo de saber irracional. Esta configuración del poeta, aunque tiene diversos elementos que la

[2] Maillard C., *La razón estética*, Barcelona: Laertes, 1998, p. 179.
[3] Rivara Kamaji G., *La tiniebla de la razón. La filosofía de María Zambrano,* México: Itaca, 2006, p. 117.

atraviesan, no puede comprenderse si no es en relación a la lectura que hace Zambrano de la condenación platónica de la poesía. De ahí que *Filosofía y poesía* presente a Platón como "posible" interlocutor. Entrecomillo "posible" por todas las críticas que la lectura de Zambrano ha recibido, por ejemplo, en *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano,* Ana Bundgård sostiene que Zambrano descontextualiza el pensamiento de Platón y en vez de dialogar con él, monologa desde su propio subjetivismo y reconstruye un dramático conflicto de la escisión entre filosofía y poesía, como si de una contienda entre fuerzas antropomórficas se tratara[4].

Por otro lado, Eugenio Trías no sólo incursiona en el ámbito de la filosofía con un estudio sobre la ciudad en Platón sino que piensa que hay otro Platón «distinto al chivo expiatorio de todo el pensamiento postnietzscheano»[5] y que por supuesto se distancia de ese Platón con el que Zambrano entra en debate. El Platón que le importa y le compromete es ese que edifica con palabras, a través de Sócrates, una ciudad ideal en la que se plasma el motor anímico de *eros* a través de la creación o de la *pòiesis*[6].

[4] Bundgård A., *Más allá de la filosofía. Sobre el pensamiento filosófico-místico de María Zambrano*, Madrid: Trotta, 2007.

[5] Trías E., *Ciudad sobre ciudad. Arte, religión y ética en el cambio de milenio*, Barcelona: Destino, 2001, p. 13.

[6] Eugenio Trías sostiene que la idea de límite está presentida en Platón con la expresión relativa a un espacio intermedio. Un espacio definido como *mediedad* (*metaxy*), una suerte de ciudad fronteriza donde habitan instancias *daimónicas* que permiten y posibilitan los intercambios entre lo que nos trasciende (llámese belleza, bien, verdad) y nuestra existencia cavernosa, instalada en el mundo inmundo de lo que nunca es y siempre deviene o de la fugitiva y evanescente "irrealidad" relativa a lo que solemos denominar "realidad" y "existencia". En esa zona fronteriza y limítrofe instaura Platón – según Trías – su reflexión. En ella, y desde ella, Platón instala un entramado de instancias intermedias que lo pueblan, dotándole de sentido: *eros* y *pòiesis*, *anamnesis* y *logos*. A través de estas figuras intermedias, a mitad del camino entre la ciudad ideal y la caverna, Platón trazó un camino para la filosofía.

Durante la época en la que María Zambrano escribe *Filosofía y poesía* (1939), y *Pensamiento y poesía en la vida española* (1939) redacta otros textos que me parecen fundamentales para entender su concepción de poesía. Me refiero particularmente a dos breves textos: *Pablo Neruda o el amor a la materia*[7] y *Nietzsche o la soledad enamorada*[8].

Cabe señalar que una de las críticas que se le ha hecho al autor de *El nacimiento de la tragedia* es que su Sócrates es un Sócrates configurado, no es el personaje de los diálogos de Platón ni el histórico, sino una amalgama que reúne en su interior elementos de distintas tradiciones. El Sócrates de Nietzsche es lo que aquí hemos llamado *topos* o lugar, donde se sintetiza lo que Nietzsche llamó racionalismo[9].

[7] Este texto sobre Neruda fue publicado en noviembre de 1938 en la revista *Hora de España*, en la edición correspondiente al mes de enero del '39, el mismo mes en que Zambrano salió al exilio tras la caída de la Segunda República Española. Este número de *Hora de España* nunca circuló pues la caída de la ciudad de Barcelona en manos de franquistas impidió que saliera de la imprenta. En 1973 se descubrió un facsimilar, y ese mismo año se dio a conocer este fascinante texto sobre *Residencia en la Tierra*. En ese texto Zambrano habla de una poesía impura, una lectura que se complementa con aquella definición dada en *Filosofía y poesía* donde ésta última es caracterizada como «carne expresada, hecha ente por la palabra» (Zambrano M., *Filosofía y poesía*, México: FCE, 1987, p. 47).
[8] Este texto ha sido compilado en diversas publicaciones. Aunque la primera edición es de 1929 y se publicó en la «Revista Universidad Michoacana», vol. III, n. 16, julio, pp. 23-27; se puede consultar en Sánchez Cuervo A., Sánchez Andrés A., Sánchez Díaz G. (coords.), *María Zambrano. Pensamiento y exilio,* Madrid: Biblioteca Nueva, 2010, pp. 95-98.
[9] María Antonia Gonzáles-Valerio sostiene que el socratismo estético está presente en la condenación platónica de la poesía y enmarca esa tradición filosófica que al crecer supo sobreponerse a la destrucción del discurso poético, una tradición que expulsó a la poesía del reino de la verdad y del conocimiento, y que en Platón se tradujo en la devaluación ontológica del arte entendido como *mimesis*. Cfr. González-Valerio M.A., *El Sócrates de Nietzsche*, en «Theoría. Revista del Colegio de Filosofía», nn. 14-15, junio, 2003, pp. 185-190.

María Zambrano es heredera del pensamiento nietzscheano, en su discurso reproduce de forma particular esa manera de reinventar lugares o *tòpoi*. La expulsión del poeta ejecutado en el libro X de la *República*[10] de Platón funciona justo como un *topos* [11] que Zambrano usa para explicar las distintas formas en las cuales se ha visto la filosofía a sí misma con respecto a otros órdenes de saber y sobre todo la forma en como en ocasiones la filosofía ha tenido que destruir a su adversario y sobre las ruinas de éste levantar su edificio teórico. Lo que Zambrano hace es pues convertir ese pasaje de Platón en un *topos*, que recrea el choque entre la filosofía y la poesía en el mundo griego. Por tanto, no se trata de una lectura rigurosa sobre la condenación platónica de la poesía. Su lectura está lejos de los estudios que en su momento realizaron Iris Murdoch en *El fuego y el sol. Por qué Platón desterró a los poetas*, o ese capítulo que le dedicó a este pasaje Giovanni Reale en *Platón. La búsqueda de la sabiduría secreta*, entre otros estudios.

En *Filosofía y poesía* Zambrano invierte el mito de la caverna de Platón, es decir, si para el pensador griego el filósofo es aquel que sale con esfuerzo de la caverna y logra adquirir el conocimiento de lo verdadero y lo real, y por tanto el mundo verdadero se encuentra afuera de la caverna, para Zambrano lo verdaderamente

[10] En realidad a lo largos de los libros II y III de la *República*, Platón comienza a desarrollar los distintos motivos por los que los poetas, y los artistas en general, deben ser expulsados de su ciudad ideal. Algunos de sus argumentos sostienen que los poetas son impíos porque nos muestran a los dioses con una naturaleza en constante metamorfosis, siendo que la divinidad para Platón debe ser simple y sin modificaciones. Los poetas infunden miedo a la muerte y forjan un carácter libre en los jóvenes. Los poetas muestran a los héroes llenos de odio y débiles. Los poetas fomentan la injusticia porque promueven la imagen de hombres inmorales como felices. La cuestión se resuelve en el libro X, donde Platón subraya la necesidad de no admitir en la ciudad ningún tipo de poesía y arte fundamentada en la *mimesis*.

[11] Mercedes Gómez Blesa ha hecho una excelente contextualización de este tema en el ensayo *Zambrano. La condenación platónica de la poesía*, en González Fuentes J.A. y Beneyto Pérez J.M. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente,* Madrid: Trotta, 2004.

importante y esencial a la vida está adentro, de ahí que el mundo por el que siente atracción el prisionero de las sombras, es decir, el poeta, sea el mundo sensible.

> La poesía perseguía, entre tanto, la multiplicidad desdeñada, la menospreciada heterogeneidad. El poeta enamorado de las cosas se apega a ellas, a cada una de ellas y las sigue a través del laberinto del tiempo, del cambio, sin poder renunciar a nada: ni a una criatura ni a un instante de esa criatura, ni a una partícula de la atmosfera que la envuelve, ni a un matiz de la sombra que arroja, ni del perfume que expande, ni del fantasma que ya en ausencia suscita. ¿Es que acaso al poeta no le importa la unidad? ¿Es que se queda apegado vagabundamente – inmoralmente – a la multiplicidad aparente, por desgana y pereza, por falta de ímpetu para perseguir esa amada del filósofo: la unidad?[12]

Bajo el esquema de Platón el mundo sensible constituye un ser que deviene continuamente, y por tanto no puede ser considerado un verdadero ser, sino una mezcla entre ser y no ser. A ese conocimiento que trata sobre este mundo en constante devenir Platón le llama *doxa*, una clase de "conocimiento" que se contrapone a la *episteme*. La poesía no formaría parte de la *doxa* porque no alcanza, no tiene, ese nivel de conocimiento real y verdadero. El poeta, como lo dirá en la *República*, sólo imita las cosas que le rodean y que además son a su vez simples falsificaciones de las ideas.

> ¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las se componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintos de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece

[12] Zambrano M., *Filosofía y poesía*, cit., p. 19.

zapato a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas?[13]

En *Filosofía y poesía* la figura del poeta está lejos de ese conocimiento que otorga la luz del conocimiento. El poeta es un prisionero de las sombras, un habitante de la caverna, y por tanto un explorador de lo irracional; exiliado de la *Polis* de Platón y condenado a vivir en los arrabales, el poeta se sumerge en los territorios donde habita aquello que la razón misma llamó el plano de lo irracional: los instintos, las pasiones, la finitud, el delirio, el cuerpo, los abismos que habitan y desgarran el alma humana. De ahí que Zambrano al hablar de una posible razón poética esté pensando en las razones del poeta[14], una razón que explora los territorios de lo irracional. ¿Cómo sería esto posible? A través de los *tòpoi,* pues la razón poética se despliega a través de los lugares.

En *Filosofía y poesía*, la condenación platónica de la poesía se vuelve fundamental porque funciona como un *topos*, un lugar que representa uno de los episodios en los que la filosofía, definida ya como *episteme*, abre un estatuto claramente divisorio entre mito y *logos,* entre respeto y violencia. Platón representa para Zambrano «la encrucijada entre el sentir cósmico del mundo como globalidad a partir del imponerse de lo sagrado – tal y como aparece en el fundamento de la s*ophia* griega – que se traduce en un trato respetuoso con lo otro; y la violencia de la transgresión instrumentalizada mediante el deseo de posesión de un saber racional»[15].

[13] Platón, *La República*, trad. sp. de Pavón J.M. y Fernández-Galiano M., Madrid: Alianza, 1993, pp. 470-471.
[14] Hay que recordar que la primera vez que aparece el término "razón poética" es en el texto *La Guerra de Antonio Machado* recogido en ID, *Senderos*, Barcelona: Anthropos, 1986, pp. 60-72.
[15] Adán O., *Zambrano. Opus palimpsestum. En torno a Platón y la violencia*, en González Fuentes J.A. y Beneyto Pérez J.M. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, cit., p. 429.

María Zambrano relaciona la imagen de los habitantes de la caverna platónica con la figura del poeta, ese que permanece fiel al mundo sensible, el que celebra la carne, el que vive atado al mundo de las apariencias. Ese pasaje le sirve a Zambrano para narrar la trayectoria de una razón que se va convirtiendo en un círculo cerrado, y que a su derredor va dejando una serie de entidades como la vida, el mundo, el amor, la soledad, el deseo, la muerte, etc. Esta percepción del poeta tiene un tono trágico. Recuerda un poco a esa relación que el romanticismo estableció entre la figura del poeta y el diablo. De hecho, la primera edición de *Filosofía y poesía* de 1939 abría con una cita de Louis Massignon en la que aparece la figura de Satán en su condición de ángel caído exiliado en la tierra:

> Un teólogo musulmán, Hallasch, pasaba un día con sus discípulos por una de las calles de Bagdad cuando le sorprendió el sonido de una flauta exquisita. ¿Qué es eso? Le preguntó uno de sus discípulos y él responde «es la voz de Satán que llora sobre el mundo». Satán llora sobre el mundo porque quiere hacerlo sobrevivir a la destrucción; llora por las cosas que pasan; quiere reanimarlas, mientras caen y sólo Dios permanece. Satán ha sido condenado a enamorarse de las cosas que pasan y por eso llora[16].

Chantal Maillard recupera también esta relación entre la figura del poeta y el diablo en *La razón estética* (1998) cuando se pregunta:

> ¿quién sino el diablo puede sondear los abismos de estos seres [el poeta y el diablo] que viven en el límite entre dos infinitos, en la doliente contradicción de su grandeza infinita y de su infinita miseria? […] ¿Quién sino el ángel caído podía entonces socorrer al ser humano compasivamente: desde la

[16] Massignon L., *Los métodos de realización artística de los pueblos del Islam*, en «Revista Española de Filosofía Medieval», n. 6, 1999, p. 202.

> comprensión que procura el común padecer, quién sino el ángel de las tinieblas, conocedor de los límites, padre adoptivo de los exiliados?[17]

En el discurso de Zambrano la imagen del poeta encarna también esta condición de Satán llorando por los seres que perecen frente a sus ojos sin que él pueda hacer algo. En *Filosofía y poesía*, el poeta enamorado de las cosas, apegado a ellas, las sigue y llora a través del laberinto del tiempo. En muchos sentidos, el poeta comparte con la figura del diablo la condición de exiliado, el diablo arrojado del cielo y el poeta arrojado de la *polis*.

2. El poeta y la *polis*

La tradición ha visto a Homero como un elemento esencial en el contexto de la *polis* griega y de la formación de sus ciudadanos; fuente inagotable de sabiduría, sus versos también fueron convertidos en oráculos y encantamientos. En la lectura que realiza sobre la presencia de los griegos en el pensamiento de María Zambrano, Oscar Adán sostiene que «la condenación de la poesía implica ante todo el choque de dos formas de piedad, es decir, de dos formas de tratar y de comprender lo sagrado»[18]. Ser ciudadano de la *Polis* implicaba participar plenamente de las actividades de la ciudad, de su vida pública, política, y sobre todo en las festividades religiosas, y en la eventual defensa de la ciudad. Al ciudadano se le educaba para eso. Antes de la irrupción de los filósofos, Homero era un *sophós*, «todo se podía aprender de sus poemas, desde el gobierno de la ciudad, la manera de dirigirse a la asamblea, los

[17] Maillard C., *La razón estética*, cit., p. 117.

[18] Adán O., *Zambrano. Opus palimpsestum. En torno a Platón y la violencia*, en González Fuentes J.A. y Beneyto Pérez J.M. (eds.), *María Zambrano. La visión más transparente*, cit., p. 427.

deberes de la lucha, hasta cómo construir un barco»[19]. Ante esto la *paideia* que provenía de los filósofos chocaba radicalmente con la tradición de los poetas[20]. Por ello, su relación se tornó problemática desde el comienzo[21].

En el marco donde acontece la condenación de la poesía, Platón está legislando para una ciudad ideal que no existe en ningún lado pero que habría de ser modelo celeste. En ella la cuestión del arte va íntimamente ligada al deber educativo, no serán más los poetas los que eduquen a los jóvenes, porque, según Platón, el conocimiento que ellos portan no es verdadero.

El tema en cuestión dentro de la R*epublica* es la justicia. Platón no veía con buenos ojos que

> toda la educación, la *paideia*, avalada por los grandes educadores en la vida que fueron los poetas (épicos, trágicos, liricos) no hacía sino remachar esta suerte de máxima de sabiduría (*no hay que querer ser justo sino parecerlo*) que orienta la conducta y la acción a obrar en consecuencia con ellas[22].

[19] Montemayor A., *Homero y Sócrates: dos* paideiai, en «Theoría. Revista del Colegio de Filosofía», nn., 14-15, junio, 2003, p. 177.

[20] «El poeta era el representante de los dioses. De todos los dioses; de los antiguos, de los modernos y de los desconocidos, ya que era capaz de inventar otros. El logos se traicionaba a sí mismo en la poesía, funcionaba ilegítimamente. Y es que la poesía aunque palabra no era razón ¿Cómo es posible este divorcio?» (Zambrano M., *Filosofía y poesía*, cit., p. 33).

[21] «El poeta no podía ver con buenos ojos el descubrimiento del ser, porque el poeta sabe que hay descubrimientos que arrastran, que existen cosas a las que no queda más remedio que ser leal hasta la muerte, una vez que las hemos descubierto. Y así, el ser trae consigo la forzosidad de una decisión en la propia vida. Reconocida la primacía del ser y afirmado que el ser es unidad, ya no le queda al hombre sin desprenderse violentándose – de todo lo que no es ella» (*Ibidem*, p. 40).

[22] Trías E., *Presentimiento de la ciudad fronteriza (sobre la* Politeia *de Platón)*, en «Theoría. Revista del Colegio de Filosofía», nn. 14-15, junio, 2003, p. 18 (la cursiva es mía).

El poeta no podía fungir más como educador porque usaba las palabras no para expresar el ser, sino para mostrar las apariencias. Además el poeta usaba las palabras para engendrar la vileza en el alma de las personas. El poeta fomenta un comportamiento irracional, y no poseía realmente ningún tipo de conocimiento verdadero[23]. En el marco de esa república, el artista, el poeta, como cualquier otro debía someterse a los dictados de aquellos que tienen presente el bien del estado y conocen la forma de conseguirlo.

Uno de los conceptos fundamentales que legitiman la condenación platónica del arte y la poesía es el de *mimesis*, esta noción permite marcar la diferencia principal entre artífice o artesano y artista, esa diferencia estriba en que el primero crea objetos imitando su idea correspondiente, mientras que el segundo no crea objetos, ente reales, sino apariencias, copias de los objetos. Esto es lo que le da pie a Platón para establecer una jerarquía de distintos grados en el orden de la creación, que se corresponde a su vez, con una jerarquía de grados en el orden de la realidad de los objetos creados. Estos grados serían tres: en el lugar más alto estaría el acto creador de la divinidad, y que, sin utilizar ningún modelo, crea (la creación propiamente dicha). Luego iría el acto creador del artesano, que imitando, las ideas creadas por Dios, fabrica objetos útiles, y por último estaría, en el escalafón más bajo, el artista, que no sería propiamente un creador, pues no hace entes

[23] «¿Afirmamos, pues, que todos los poetas, empezando por Homero, son imitadores de imágenes de virtud o de aquellas otras cosas sobre las se componen; y que en cuanto a la verdad, no la alcanzan, sino que son como el pintos de que hablábamos hace un momento, que hace algo que parece zapato a los ojos de aquellos que entienden de zapatería tan poco como él mismo y que sólo juzgan por los colores y las formas?» (Platón, *La República*, cit., pp. 470-471).

reales, sino que es un simple imitador ya que produce simples copias de las cosas[24].

En el marco de esta duplicación de mundos es que puede entenderse, sin que haya lugar a dudas, la condena y expulsión que Platón realiza de los artistas de la república. Los artistas, imitadores del mundo de las ideas, llenarían el mundo de simulacros, de copias debilitadas de las ideas, obstaculizando el camino del sabio hacia el mundo celeste del bien luminoso y poblando la tierra de copias de copias, de símbolos y alegorías imperfectas que convertirían la piel de la tierra en una nueva Babilonia de signos que se perderían en la horizontalidad de su propia referencia, favoreciendo el extravío e impidiendo el acceso a la verticalidad de la idea. Los artistas producirían copias imperfectas de una idea perfecta y todo tránsito de la idea a la realidad sería una caída.

En *El artista y la ciudad* Eugenio Trías repara también en el libro II de la *República*, en el que Platón va poblando su ciudad de habitantes divididos en comportamientos que se corresponden con una determinada necesidad; su ciudad pareciera ser un gran reloj en el que cada elemento ejecuta un movimiento determinado. Ante los ojos del lector desfilan los diferentes sectores que constituyen la base de la ciudad platónica, esta ciudad será la única en que se encuentren zapateros que sean sólo zapateros, labriegos que sean sólo labriegos, etc., es decir, que en la base de esa ciudad cada sujeto es lo que es, y esa identidad viene consignada por una actividad, papel u oficio que lo define esencialmente. El artista en esto es muy diferente a la figura del artesano concebida por Platón, pues no orienta su trabajo hacia una área acotada y definida; el artista muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer todas las cosas. Por lo que una de las causas por las que el filósofo quiere su

[24] Todo lo referido al pintor se hace extensible a los poetas trágicos, y a partir de la 598e, se plantea la doble sospecha, primero, la de si las obras de los poetas trágicos no serán simples imitaciones y si el supuesto conocimiento de los poetas no será un falso saber.

expulsión de la *polis* tiene que ver precisamente con su naturaleza cambiante. El artista dentro de la *polis* sería un elemento incómodo, una pieza en constante subversión; algo que no se podía tolerar en una ciudad cuyo funcionamiento ideal es equiparable al de un reloj, en la que cada elemento se halla sometido al imperio de una sola actividad. Eugenio Trías, a diferencia de Zambrano, no ahonda en la condenación platónica de la poesía, su interés se centra en como la expulsión del artista de la ciudad parece ser una prueba fehaciente de aquella tesis que Platón piensa en teoría (en el *Banquete*) sobre la síntesis de la *pòiesis* y el *eros*, pero que no puede encarnar en lo real, es decir, en la ciudad.

> Sólo en una ciudad, no ideal como la platónica, sino real como la renacentista florentina, pudo pensarse esa síntesis en términos reales, de manera que en ella el artista pasará a constituir la figura misma del hombre, el cual, semejante a Proteo, aparece en la filosofía de la época como aquel ser que carece de identidad y esencia definida[25].

Trías sostiene que curiosamente la figura antitética a la que Platón propone en la *República* aparece en la época en la que el platonismo cobra un auge espectacular, es decir, en el seno del Renacimiento italiano. Si en la *República* Platón abogaba por un sujeto que debía ser definido por "lo que es" y esa identidad le venía consignada por una actividad, papel u oficio que le definía esencialmente; en el contexto del renacimiento italiano no hay nada más lejano que esa premisa de Platón.

El pensador catalán queda fascinado al darse cuenta que en el Renacimiento florentino el artista y la ciudad vuelven a encontrarse, la ciudad se vuelve el escenario *par excellence* donde el artista crea su obra; el artista es el encargado de dar forma a un espacio, y sobre todo es el encargado de crear aquello que permanecerá frente a las salvedades del tiempo. El trabajo del

[25] Trías E., *El artista y la ciudad,* Barcelona: Anagrama, 1983, p. 23.

artista guardará memoria de una época, porque aquello que permanece, como lo dirá en otro contexto Heidegger, lo fundan los poetas.

Ahora bien, si para Zambrano, filosofía y poesía se habían "reencontrado" durante el Romanticismo, pues en ese periodo la filosofía volvió su mirada hacia temas como lo sublime, la muerte, el amor, la naturaleza, etc., para Eugenio Trías aquella relación que el Renacimiento había mostrado entre la figura del artista y la ciudad se resquebraja completamente durante el Romanticismo. Al mismo tiempo, el vínculo entre el alma y la ciudad también se pierde, pues si bien es cierto que el alma, oscura, cavernosa, delirante, retorna con toda su fuerza a la escena de la creación, también es verdad que la figura del artista se va ensimismando. Hay un repliegue del artista hacia su interior. La ciudad ya no le importa, lo verdaderamente importante son los sentimientos, las pasiones, que aparecen en el escenario del hombre romántico, un escenario oscuro y ajeno a las preocupaciones de la ciudad. Por lo que, por un lado, tenemos la esfera privada de la creación, la esfera privada del amor (que es también el territorio subjetivo del deseo, el ámbito espiritual del arte), y, por otro lado, la esfera pública de la ciudad, el ámbito material de la sociedad, el ámbito civil, económico; un territorio propio de la *praxis* productiva.

El Romanticismo se sitúa en la antesala de la Revolución Industrial, a finales del siglo XIX es imposible separar la imagen de la ciudad de la imagen de las fábricas. El escenario renacentista en el que el artista retornaba a la ciudad haciendo de ella su escenario de creación parecía haber quedado lejos.

Estos autores nos presentan pues dos lecturas sobre la condenación platónica del poeta y del artista. Mientras que Zambrano busca un escenario donde las dos formas de saber se reencuentren, y cree hallarlo en el Romanticismo alemán, Eugenio Trías piensa que la relación entre artista y ciudad se rompe definitivamente en el periodo romántico. Las dos lecturas son complementarias en realidad, porque Zambrano está pensando en

la verdad que encierra la palabra poética, una verdad que la filosofía parecía haber monopolizado; mientras que Eugenio Trías está pensando en la presencia misma del artista en tanto constructor de la ciudad. Trías ve al artista como ese *augur* que en los ritos de las fundaciones de las ciudades latinas contemplaba el cielo desde su atalaya, encima de un montículo, y trazaba la ciudad en virtud de una doble coordenada, el *cardus* y el *decumanus*. Lo que intenta Trías, en *El artista y la ciudad*, es pues regresarle la dignidad que le corresponde al creador dentro de la ciudad. Cabe señalar, que estos autores acuden a la condenación platónica de la poesía en sus primeros libros, cuando sus obras todavía eran un *work in progress*.

GIORGIA DELLO RUSSO

Crónicas de Indias, *una letteratura dell'incontro: racconti di viaggio ed esplorazioni dell'Altro*

La domanda sul senso o sull'utilità di meditazioni circa l'incontro con «quell'Occidente estremo che è il continente americano»[1] può agilmente trovare risposta nelle ardue circostanze del nostro tempo. Le declinazioni dell'estraneità che lo caratterizzano sono, infatti, solo le più recenti strumentalizzazioni della diffidenza verso l'Altro di cui è ricolma la storia universale.

Sono trascorsi secoli dalle prime esplorazioni, ma la percezione del rivolgimento eidetico regalato ai viaggiatori europei da quel contatto sembra tuttora parziale. La miopia di determinati orizzonti di pensiero è per noi evidente in quelle che furono le reazioni all'approccio diretto con una diversità così radicale: manca ancora, tuttavia, la piena comprensione del fatto che popolazioni e confini non siano realtà di partenza, bensì risultati – peraltro sempre vivi, mutevoli – di scelte, spostamenti e scontri; visione che relativizza alquanto anche la semantica stessa del lemma "straniero"[2].

Da un punto di vista psicologico-sociale (non soltanto economico o diplomatico) l'impatto con quel mondo ignoto ebbe bisogno di essere assorbito in tempi relativamente rapidi; ciò diede

[1] Bettini M., Barbero A., *Straniero. L'invasore, l'esule, l'altro*, s.l.: Encyclomedia Publishers Ebooks, 2012, pp. 6-7.
[2] Cfr. *ibidem*.

impulso a svariate strategie in tal senso, di cui le «crónicas de Indias» potrebbero rivelarsi un efficace esempio.

L'attenzione a questo sottogenere letterario rientra in una serie di orientamenti storiografici e filosofici sottesi al rinnovato interesse verso le polemiche sulla legittimità del dominio coloniale spagnolo, nell'ambito di un più ampio discorso intorno alla relazione con l'alterità.

Le conclusioni più recenti confermano che le modalità di gestione dell'incontro con la realtà umana otreoceanica furono oggetto di riflessione già all'epoca, giacché l'argomento suscitava forte interesse generale. L'assetto geopolitico del cosmo fino ad allora conosciuto era infatti cambiato decisamente da quando la penisola iberica (non più mero avamposto di scontri con l'Islam, ma crocevia di rotte verso possibilità completamente nuove[3]) affrontava in prima linea sfide istituzionali, etiche o antropologiche di cui la documentazione delle esplorazioni offre dettagliati scenari[4].

I resoconti di conquista rappresentarono una specifica fioritura dell'antica produzione letteraria odeporica, particolarmente densa all'indomani del *descubrimiento*. Queste relazioni ebbero un essenziale ruolo documentale e informativo: per molti rappresentarono l'unico modo per venire a conoscenza delle realtà appena scoperte, ovviamente attraverso uno sguardo per lo più pervaso dalla naturale esigenza di assimilazione dell'alterità.

Questo complesso sforzo di ricomprensione dell'incomprensibile, di "traduzione" di linguaggi culturali, ci fornisce un'inestimabile accesso alla prospettiva dei primi osservatori europei delle Americhe, che inevitabilmente

[3] Cfr. Pietschmann H., *Introducción histórica*, in Sepúlveda J.G., *Del Nuevo Mundo*, in ID, *Obras Completas*, Córdoba: Ayuntamiento de Pozoblanco, 2005, vol. IX., pp. XXI-XXIII.
[4] Cfr. *ibidem*.

privilegiava l'identità di partenza: era questa la «cultura-meta» in cui le manifestazioni dell'Altro dovevano essere tradotte, per divenire accettabili[5].

I redattori svolsero inconsciamente una missione ermeneutica: l'imposizione, a luoghi e fenomeni descritti, del filtro – per quanto fisiologico – del loro sistema di valori e pregiudizi era funzionale alla metabolizzazione dell'incontro. L'europeo invasore, evangelizzatore e narratore esigeva di trovare nell'Altro anzitutto se stesso, riuscendo a rapportarvisi a condizione di potervi rintracciare o proiettare il proprio essere.

Fu questa la chiave interpretativa fornita a coloro che ambivano a contribuire alla risoluzione di importanti questioni di attualità poste dall'impresa di conquista, ma non avevano ancora avuto (e in molti casi non ebbero mai) esperienza diretta delle colonie; come d'altronde molti degli stessi autori dei resoconti. La fondamentale importanza storica e politica dei racconti delle spedizioni si basò paradossalmente su una visione rifratta della realtà americana, nel gioco di specchi delle *crónicas* che si ispirarono a vicenda e che spesso erano mere rielaborazioni di testimonianze dirette. Soltanto in alcuni casi, infatti, si trattò di reali relazioni di viaggio o di guerra: i cronisti erano per lo più personaggi legati ad ambienti di corte, di cui aspiravano a diventare gli storici ufficiali.

Il ruolo era destinato a intellettuali di comprovata fama, incaricati di ritrarre i sovrani spagnoli come i prescelti per la realizzazione del presunto divino progetto di evangelizzazione globale. La rapida espansione dei regni di Carlo V aumentò l'urgenza della costruzione di un'immagine adeguata alla magnificenza dei suoi titoli: la cura di questo aspetto aveva priorità assoluta, specialmente allo scopo di favorire il già difficile consenso popolare nei confronti del monarca[6]. La carica di cronista di corte

[5] Cfr. Kasperska I., *Traducción del Nuevo Mundo: ¿diálogo intercultural o confrontación de culturas? Aproximación a la visión del otro en las crónicas del descubrimiento y la conquista,* in «Studia Romanica Posnaniensia», n. 2, 2012, pp. 23-39, p. 38.
[6] Cfr. Muñoz Machado S., *Sepúlveda, cronista del Emperador*, Barcelona: Edhasa, 2012, pp. 261-268.

era molto ambita anche perché ben remunerata; in genere – già al tempo dei Re Cattolici – veniva attribuita a diverse persone contemporaneamente. L'impero delle Americhe rese più che mai necessaria la ripartizione dell'immenso lavoro di esposizione di anni così densi di eventi. Non era facile trovare uno scrittore adeguato al giovane sovrano che non aveva, inoltre, idee molto chiare circa l'impostazione stilistica attraverso cui esporre la sua cronaca personale. La maggior parte degli storici non rispondeva alle sue esigenze; negli ultimi anni di vita cominciò infatti a dettare le proprie memorie[7].

1. Cronisti e cronache: il paradigma dell'inferiorità

Il primo cronista nominato dal monarca nel 1520 fu l'erudito italiano Pietro Martire d'Anghiera, buon amico del cancelliere Gattinara e con il quale condivideva la visione della «misión supranacional» cui Carlo V sarebbe stato destinato. Pietro Martire era noto, pur non essendo mai stato nelle colonie, per aver pubblicato una delle prime cronache della Conquista (una trasposizione narrativa di epistole in cui riferiva i racconti ascoltati a corte), ovvero *Decades de Orbe Novo*. Allo stesso modo agì Gonzalo Fernández de Oviedo, che pochi anni dopo si propose come storico ufficiale, presentando a Carlo V la sua monumentale *Historia general y natural de las Indias*. L'imperatore era molto interessato all'orientamento colonialista di Oviedo – che aveva altresì soggiornato lungamente nei territori conquistati –; ciononostante nel 1523 nominò il domenicano di origini siciliane Bernardo de Gentile e alla morte di Pietro Martire, nel 1526, fu designato *Fray* Antonio de Guevara. I nuovi cronisti rimasero in carica mentre proseguiva la ricerca di uno studioso definitivamente degno del compito, che approdò a Juan Ginés de Sepúlveda; umanista oggi principalmente noto per la *querelle* con Bartolomé de Las Casas sulle controverse «justas causas» di guerra agli *indios* e di

[7] Cfr. *ibidem*, p. 298.

occupazione dei loro territori[8]. Gli scritti nei quali Sepúlveda si era più esplicitamente pronunciato in proposito gli causarono (nel pieno della sua carriera a corte) l'aspra opposizione lascasiana e lo videro coinvolto, a Valladolid, nel più noto dibattito di età moderna su questioni indigenistiche. La disputa e le polemiche a essa connesse, in quanto *unicum* storico di auto-interrogazione da parte di una potenza europea sulla giustizia delle proprie politiche espansionistiche, offuscarono in ogni caso il valore del resto della produzione sepulvedana, frutto di instancabili studi nei più svariati ambiti dello scibile[9].

La sua nomina di cronista imperiale giunse con la «real cédula» del 15 aprile 1536: l'«altivo culto por la verdad»[10] fu sempre evidente nel metodo di narrazione storica, esente da eccessi encomiastici[11]. Dall'opera storica dedicata alla vita dell'imperatore germinò anche una cronaca della Conquista, ovvero *Del Nuevo Mundo*: neanche Sepúlveda vide mai con i propri occhi quelle terre e quella diversità, ma sembrava averne contezza. Alcuni autori dei resoconti di viaggio in base ai quali formò la sua idea della realtà coloniale e della natura degli *indios* sono esplicitamente citati, in questa come in altre opere sul tema; di altri cronisti invece è possibile ricostruire l'influenza[12]. In realtà, da un'attenta lettura comparata anche soltanto delle cronache più note, emergono reciproche ispirazioni e un'assonanza di dettagli tra le prime

[8] Cfr. Castilla Urbano F., *El pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda. Vida activa, humanismo y guerra en el Renacimiento*, Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2013, p. 203.

[9] Cfr. Muñoz Machado S., *Sepúlveda, cronista del Emperador*, cit., p. 17.

[10] *Ibidem*, p. 298.

[11] *Ibidem*, p. 160.

[12] Fernández de Oviedo G., *Historia General y Natural de Las Indias*; Martyr ab Angleria P., *De Orbe Novo Decades*; López de Gómara F., *Historia General de las Indias*; Díaz del Castillo B., *Verdadera historia de los sucesos de la conquista de la Nueva España*; Cortés H., *Cartas de relación*; de Las Casas B., *Historia de Indias* (Cfr. Rivero García L., *Introducción filológica*, in Sepúlveda J.G., *Del Nuevo Mundo*, cit., p. CXXXIV).

narrazioni dell'epopea americana, la cui matrice comune è la condivisione delle categorie di osservazione.

Indiscutibile è, per esempio, l'ascendente generale delle *Cartas de Relación* di Hernán Cortés, attraverso cui il *conquistador* aveva riferito ai sovrani la campagna messicana. Sepúlveda ebbe occasione di conoscerlo e ricevette direttamente da lui molte informazioni, gli dedicò poi la propria cronaca. Cortés raccontava di acquisizioni e combattimenti affrontati in prima persona, ma forniva anche molti dettagli sulle genti che incontrava, sulle caratteristiche di città e società piuttosto che sulla crudeltà dei frequenti sacrifici umani che rientravano tra le usanze di alcune tribù:

> Y tienen otra cosa horrible y abominable [...], que hasta hoy no he visto en ninguna parte, y es que todas las veces que alguna cosa quieren pedir a sus ídolos, para que más aceptación tenga su petición toman muchas niñas y niños, y aun hombres y mujeres de mayor edad, y en presencia de aquellos ídolos los abren vivos por los pechos y les sacan el corazón y las entrañas, y queman las dichas entrañas y corazones delante de los ídolos, ofreciéndoles en sacrificio aquel humo. Esto hemos visto algunos de nosotros, y los que lo han visto dicen que es la más terrible y más espantosa cosa de ver que jamás han visto. Hacen estos indios tan frecuentemente y tan a menudo, que según somos informados, y en parte hemos visto por experiencia en lo poco que ha que en esta tierra estamos, no hay año en que no maten y sacrifiquen cincuenta ánimas en cada mezquita, y esto se usa y tienen por costumbre desde la isla de Cozumel hasta esta tierra adonde estamos poblados; y tengan vuestras majestades por muy cierto que, según la cantidad de la tierra nos parece ser grande y las muchas mezquitas que tienen, no hay año que en lo que hasta ahora hemos descubierto y visto,

> no maten y sacrifiquen de esta manera tres o cuatro mil ánimas[13].

L'immagine che i cronisti "indiretti" fornirono del Nuovo Mondo si era nutrita anche dei diari dei componenti della famiglia Colombo, com'é possibile notare negli scritti di Sepúlveda tanto quanto nell'opera del suo compagno di studi al *Real Colegio* bolognese, Francisco López de Gómara[14]. Quest'ultimo fu, peraltro, il cappellano di Cortés: la sua cronaca nacque da un'esplicita richiesta del *conquistador*, che desiderava che le sue imprese fossero ben narrate da qualcuno di cui poteva fidarsi. López de Gómara pubblicò nel 1552 una *Historia General de las Indias* e una *Historia de la conquista de México*, che poi riunì in un unico libro dal titolo *Hispania Victrix*. È molto critico nei confronti dei Colombo e la sua visione della Conquista è decisamente antilascasiana: non sembra favorevole alle *Leyes Nuevas* – nel frattempo promulgate allo scopo di limitare le prerogative dei coloni e difendere i più elementari diritti degli *indios* –, ma rileva comunque gli eccessi di violenza della campagna peruviana[15].

Per quanto riguarda la questione dei «justos títulos» di guerra agli *indios*, rimanda esplicitamente alle già celebri teorie dell'amico Sepúlveda:

> buena loa y gloria es de nuestros reyes y hombres de España que hayan hecho a los indios tomar y tener un Dios, una fe y un bautismo, y quitándoles la idolatría, los sacrificios de hombres, y el comer carne humana, la sodomía y otros grandes y malos pecados, que nuestro buen Dios mucho

[13] Cortés H., *Cartas de relación sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España*, a cura di de Vedia E., Madrid: BAE, 1852, p. 14.
[14] Cfr. Pérez-Prendes Muñoz-Arraco J.M., *Introducción jurídica*, in Sepúlveda J.G., *Acerca de la monarquía*, in ID, *Obras Completas*, Córdoba: Ayuntamiento de Pozoblanco, 2005, vol. VI, pp. XXVII- XXVIII.
[15] Cfr. Muñoz Machado S., *Sepúlveda, cronista del Emperador*, cit., p. 711.

> aborrece y castiga. […] Yo escribo sola y brevemente la conquista de Indias. Quien quisiere ver la justificación de ella, lea al doctor Sepúlveda, cronista del emperador, que la escribió en latín doctísimamente; y así quedará satisfecho del todo[16].

La prossimità alle idee di Oviedo torna prepotente nella descrizione della diversità degli amerindi quale indubitabile forma di inferiorità:

> no tienen letras, ni moneda, ni bestias de carga; cosas principalísimas para la policía y vivienda del hombre; que ir desnudos, siendo la tierra caliente y falta de lana y lino, no es novedad. Y como no conocen al verdadero Dios y Señor, están en grandísimos pecados de idolatría, sacrificios de hombres vivos, comida de carne humana, habla con el diablo, sodomía, muchedumbre de mujeres y otros así[17].

Così come nelle considerazioni a proposito di usanze di alcune comunità (idolatria, sacrifici umani, cannibalismo) quali innaturali violazioni della volontà divina, intollerabili in una società "civile":

> los hombres de tierra firme de Indias comen carne humana, y son sodométicos más que generación alguna. Ninguna justicia hay entre ellos; andan desnudos; no tienen amor ni vergüenza; son como asnos, abobados, alocados, insensatos; no tienen en nada matarse y matar; no guardan verdad sino es en su provecho; son inconstantes; no saben qué cosa sea consejo; son ingratísimos y amigos de novedades; […] ; son bestiales en los vicios; ninguna obediencia ni cortesía tienen mozos a viejos ni hijos a padres; no son capaces de doctrina ni castigo; son traidores, crueles y vengativos, que nunca perdonan; inimicísimos de religión, haraganes, ladrones,

[16] López de Gómara F., *Historia General de las Indias*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978, p. 468.
[17] *Ibidem*, p. 3.

mentirosos y de juicios bajos y apocados; no guardan fe ni orden; no se guardan lealtad maridos a mujeres ni mujeres a maridos; son hechiceros, agoreros, nigrománticos; son cobardes como liebres, sucios como puercos; comen piojos, arañas y gusanos crudos donde quiera que los hallan; no tienen arte ni maña de hombres; cuando se olvidan de las cosas de la fe que aprendieron, dicen que son aquellas cosas para Castilla y no para ellos, y que no quieren mudar costumbres ni dioses; son sin barbas, y si algunas les nacen, se las arrancan; con los enfermos no usan piedad ninguna, y aunque sean vecinos y parientes los desamparan al tiempo de la muerte, o los llevan a los montes a morir con sendos pocos de pan y agua; cuanto más crecen se hacen peores; hasta diez o doce años parece que han de salir con alguna crianza y virtud; de allí adelante se tornan como brutos animales; en fin, digo que nunca crió Dios tan cocida gente en vicios y bestialidades, sin mezcla de bondad o policía. Juzguen ahora las gentes para qué puede ser cepa de tan malas mañas y artes[18].

Il cronista che influì maggiormente non solo sull'idea globale dell'indole dei nativi, ma anche sulla modalità di composizione di questo tipo di opera storiografica fu proprio Oviedo, anche lui duramente contestato da Bartolomé de Las Casas (specialmente a causa della discreta influenza delle sue informazioni e del suo punto di vista, alquanto radicale, sull'opinione pubblica e su quella dei monarchi). Oviedo aveva avuto esperienza delle "Indie" prima come esploratore, poi come *encomendero* e governatore. Partecipò alla seconda ondata di spedizioni in terraferma, estremamente rischiose perché le popolazioni che abitavano quei territori erano particolarmente bellicose e pronte a difendersi[19]. Aveva dunque un'idea ancora più faziosa sulla natura degli *indios*, che Sepúlveda assorbì profondamente, tanto da citare interi passi della

[18] *Ibidem*, p. 246.
[19] Cfr. Miranda J., *Introducción*, in Fernández de Oviedo G., *Sumario de la natural historia de las Indias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 6-66.

monumentale *Historia Natural y General de las Indias* anche nella sua *Apología*:

> porque los indios son o al menos eran, antes de caer bajo el dominio de los cristianos, todos bárbaros en sus costumbres y la mayor parte por naturaleza sin letras ni prudencia y contaminados con muchos vicios bárbaros, según acredita la *Historia General*, (lib. 3, cap. 6) escrita sobre ellos y aprobada por la autoridad del Consejo de Indias[20].

In realtà l'opera di Oviedo aveva ricevuto l'autorizzazione a essere pubblicata soltanto per la parte di racconto che arrivava più o meno fino al 1520; un *Sumario* di questa cronaca fu pubblicato nel 1525. L'autore indulge in esaltazioni epiche dei meriti degli spagnoli, paragonandone le gesta alle più grandi imprese dell'antichità, ma non risparmia critiche alle crudeltà di alcune campagne militari, come quella condotta dal suo rivale politico, Pedrarías Dávila, in Darién[21]. In ogni caso l'ex *conquistador* descrive gli *indios* come invariabilmente caratterizzati da sregolatezza, ignoranza, incostanza, indolenza e inciviltà[22]:

> Comen carne humana, y son abominables, sodomitas y crueles, y tiran sus flechas emponzoñadas de tal yerba, que por maravilla escapa hombre de los que hieren, antes mueren rabiando, comiéndose pedazos y mordiendo la tierra[23].

> Entre los indios en muchas partes es muy común el pecado nefando contra natura, y públicamente los indios que son

[20] Cfr. Sepúlveda J.G., *Apología en favor del libro sobre las justas causas de la guerra*, a cura di Moreno Hernández A., traduzione e note di Losada Á., in ID, *Obras Completas*, Córdoba: Ayuntamiento de Pozoblanco, 1997, vol. III, p. 197.
[21] Cfr. Muñoz Machado S., *Sepúlveda, cronista del Emperador*, cit., pp. 710-711.
[22] Cfr. Fernández de Oviedo G., *Sumario de la natural historia de las Indias*, cit., pp. 120-132.
[23] *Ibidem*, p. 112.

señores y principales que en esto pecan tienen mozos con quien usan este maldito pecado[24].

Está para hablar con el diablo, y por cuya mano y consejo se hacen aquellos diabólicos sacrificios y ritos ceremonias de los indios[25].

Il punto di vista era senz'altro quella dell'«europeo común», che applicava ai nativi le proprie categorie esistenziali e morali, senza «comprender su mundo y establecer las obligadas diferencias entre las esferas propias de cada uno»[26]; schema che si ritrova replicato in Sepúlveda, costituendo uno dei fondamentali cardini della sua teoria.

Las Casas e quanti si batterono per la difesa dei diritti e della dignità umana di quei popoli stilarono memoriali di denuncia e descrizioni in cui provarono a compensare questa presentazione così ostile: pur non riuscendo a impedire nuove spedizioni o a contenerne gli effetti, ottennero che testi del genere venissero censurati o comunque ne fosse limitata la diffusione, come nel caso dell'opera di Oviedo. La *Historia General* di López de Gómara riscosse invece gran successo, finché fu ritirata dalle stampe per decisione del Consiglio delle Indie, ma solo nel 1553[27].

È possibile notare dettagli simili (incorreggibile indolenza, sessualità sregolata, riti sanguinosi, sottosviluppo evolutivo, viltà, primitivismo nei costumi) anche in Pietro Martire, delle cui *Décadas* è molto probabile che Sepúlveda abbia preso visione:

Después se sientan todos en el suelo; recogiéndose debajo los pies en cuclillas, comen hasta la crápula, y beben hasta

[24] *Ibidem*, p. 245.
[25] *Ibidem*, p. 126.
[26] Cfr. Miranda J., *Introducción*, cit., p. 68.
[27] Cfr. Muñoz Machado S., *Sepúlveda, cronista del Emperador*, cit., p. 330.

embriagarse, y cuanto más intemperante es uno en la bebida, por más valiente es tenido[28].

Los nuevos antropófagos comedores de carne humana, que dijimos que llaman caribes o caníbales: porque éstos que son astutos cazadores de hombres, no pasan la vida en otro ejercicio que en cultivar los campos a su estilo, o en la guerra para cazar hombres; y cuando allá van los nuestros, los esperan como a jabalíes o ciervos que van a caer en sus trampas o redes, y, tácitamente, con la esperanza de la presa, se relamen los labios. Si vencen, tienen grandes festines; y si ven que no pueden resistir, se salvan huyendo, y escapan tan rápidos como el viento[29].

Gli stessi tratti ricorrono in *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España* di Bernal Díaz del Castillo, uno dei quattrocento soldati che avevano accompagnato Cortés in Messico:

Cómo aquesta tierra es muy grande y de muchas cibdades y muy pobladísimas, y los naturales, grandes guerreros; cómo entre ellos hay muchas diversidades de lenguas y tienen guerra unos con otros; cómo son idólatras, y se sacrifican y matan en sacrificios muchos hombres e niños e mujeres, y comen carne humana e usan otras torpedades[30].

Y tenían otras maldades de sacrificios; y por ser de tantas maneras no los acabaré de escribir todas por extenso, mas los que yo vi y entendí pondré aquí por memoria. Tenían por costumbre que se sacrificaban las frentes y las orejas, lenguas y labios, los pechos y brazos y molledos, y las piernas y aun sus naturas; y en algunas provincias eran retajados y tenían pedernales de navajas con que se retajaban […]. Pues comer

[28] D'Anghiera P. Martire, *Décadas del Nuevo Mundo*, Madrid: Polifemo, 1989, p. 518.
[29] *Ibidem*, p. 185.
[30] Díaz del Castillo B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Aparato de variantes*, 2011, p. 167, all'URL www.rae.es (data ultimo accesso, 11/05/19).

> carne humana, así como nosotros traemos vaca de las carnicerías; y tenían en todos los pueblos cárceles de madera gruesa hechas a manera de casas, como jaulas, y en ellas metían a engordar muchos indias, indios y muchachos, y estando gordos, los sacrificaban y comían. Y demás desto, las guerras que se daban unas provincias y pueblos a otros, y los que captivaban y prendían los sacrificaban e comían. Pues tener ecesos carnales hijos con madres y hermanos con hermanas y tíos con sobrinas, halláronse muchos que tenían este vicio desta torpedad. [...] Pues tener mujeres cuantas querían. Y tenían otros muchos vicios y maldades[31].

In queste ricorrenti immagini negative dell'universo americano[32]i cronisti sembrano voler giustificare gli orrori della Conquista quali presunti castighi divini per gli «abominables pecados» commessi dagli *indios*. Scriveva Cortés all'imperatore:

> Podrán vuestras majestades, si fueran servidos, hacer por cosa verdadera relación a nuestro muy santo Padre para que en la conversión de esta gente se ponga diligencia y buena orden, pues que de ello se espera sacarían gran fruto y tanto bien, para que su santidad haiga por bien y permita que los malos y rebeldes, siendo primero amonestados, puedan ser punidos y castigados como enemigos de nuestra santa fe católica, y será ocasión de castigo y espanto a los que fueren rebeldes en venir en conocimiento de la verdad, y evitarán tan grandes males y daños como son los que en servicio del demonio hacen; porque aun allende de lo que arriba hemos hecho relación a vuestras majestades de los niños y hombres y mujeres que matan y ofrecen en sus sacrificios, hemos sabido y sido informados de cierto que todos son sodomitas y usan aquel abominable pecado. En todo suplicamos a vuestras majestades manden proveer como vieren que más

[31] *Ibidem*, pp. 193-194.
[32] Cfr. Pérez-Prendes Muñoz-Arraco J.M., *Introducción jurídica*, cit., pp. XXVII-XXVIII.

> conviene al servicio de Dios y de vuestras reales altezas, y como los que en suservicio aquí estamos, seamos favorecidos y aprovechados[33].

López de Gómara si esprime in termini non molto differenti, a tal proposito:

> Nuño de Guzmán fue también a Panuco por gobernador el año de 1527; llevó dos o tres navíos y ochenta hombres; el cual castigó aquellos indios de sus pecados, haciendo muchos esclavos[34].

> Y Dios quizá permitió la servidumbre y trabajo de estas gentes de pecados para su castigo, ca menos pecó Cam contra su padre Noé que estos indios contra Dios, y fueron sus hijos y descendientes esclavos por maldición[35].

2. Un'ermeneutica dell'autoriconoscimento

Queste convinzioni, secondo alcuni studi in merito, rientrerebbero nel processo di classificazione dell'America come "periferia" dell'Occidente e metafora dell'anomalia. Dalla palese influenza del *background* culturale dei cronisti delle "Indie" sui racconti delle spedizioni emerge anche l'«indebita polarizzazione dei mondi» che ne svelava la visione dicotomica, in una corrispondenza tra Nuovo e Vecchio Mondo – come esempi rispettivi di involuzione ed evoluzione – cui venivano attribuite caratteristiche di inferiorità o superiorità. Il primato del soggetto colonizzatore (colto e civilizzato), sul soggetto colonizzato (selvaggio, primitivo, sottosviluppato) era stabilito in base a «criteri non scientifici e storicamente parziali», che associavano uno standard evolutivo

[33] Cortés H., *Cartas de relación sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España*, cit., p. 15.
[34] López de Gómara F., *Historia General de las Indias*, cit., p. 52.
[35] *Ibidem*, p. 460.

assoluto a una maggiore specializzazione delle «arti civili», delle invenzioni tecniche e degli «organismi sociali»[36]. Le origini di questa percezione dell'*indio* risalirebbero a un immaginario che riponeva, nell'esotico del mondo non europeo, stereotipi culturali e suggestioni riecheggianti antiche leggende o della teratologia dei bestiari medioevali. Da qui, l'aspettativa terrorizzata e allo stesso tempo la quasi morbosa ricerca di amazzoni, ciclopi, giganti o dell'*El Dorado*, resero le sensazioni dei protagonisti dell'incontro euro-americano viziate alla base da una tendenza a una mitologizzazione del diverso[37]. Lo scandalo del cannibalismo, come cifra del primitivismo del Nuovo Mondo, aveva molto più a che vedere con l'atteggiamento dei colonizzatori nei confronti dell'alterità che con il fenomeno in sé. È evidente che la cosa riguardasse il problema ermeneutico dell'impatto: ci saranno anche stati esploratori o *conquistadores* per i quali la realtà americana si distingueva in termini non inquietanti, ma la maggior parte di loro avvertì l'esigenza di inscrivere l'alterità nel quadro concettuale di un adattamento forzoso a una dimensione accettabile, perché familiare, dunque in una prospettiva assimilazionista (senza poter evitare, in molti casi, una certa stigmatizzazione dell'incomprensibile[38]). Difficilmente, per esempio, una manifestazione che era liturgica per i nativi, come il sacrificio umano, riusciva a essere osservata o riferita con imparzialità: ancora Todorov confronta i resoconti delle immolazioni sacre di Sahagún, Durán e Motolinia, dimostrando l'illusorietà del «grado zero». La curiosità o la conoscenza di ognuno dei tre verso la cultura azteca era di tipo differente: ciononostante, per quanto fosse notevole lo sforzo, specialmente in Sahagún e Durán, di

[36] Cfr. Gerbi A., *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica (1750-1900)*, Milano: Adelphi, p. 50.
[37] Cfr. *ibidem*, pp. 327-329.
[38] Kasperska I., *Traducción del Nuevo Mundo: ¿diálogo intercultural o confrontación de culturas? Aproximación a la visión del otro en las crónicas del descubrimiento y la conquista*, cit., pp. 29-30.

mantenere integra la resa degli eventi e le sensazioni dei protagonisti, era inevitabile il «vocabolario dell'interpretazione»[39]. Il punto di vista dell'autore era sempre particolarmente influente: non che ci sia da stupirsi, ma si tratta di un aspetto non trascurabile in sede di analisi della formazione di un punto di vista che fu così determinante per la storia delle relazioni tra culture.

Nell'attrito tra il desiderio di incontrare qualcosa di straordinario (trovando così uno scenario ideale in cui vedere concretizzato l'immaginario collettivo) e lo smarrimento dovuto all'inadeguatezza degli strumenti concettuali già noti si stagliava la loro visione eurocentrica del mondo. La stessa idea di "Nuovo Mondo" era d'altronde una creazione degli invasori e della lente autoreferenziale che inesorabilmente ne attraversava lo sguardo. La conseguente mancata comprensione dell'alterità produsse così dei resoconti che rispondevano alle esigenze di autoriconoscimento dei lettori:

> de hecho, los "Nuevos Mundos" siempre eran construcciones europeas, imaginarios que emergían en el proceso de conocimiento y descripción de la realidad, sin necesidad de verificar los contenidos. Emergían allá donde los forasteros venidos de Europa intentaban traducir otra cultura a su lengua, donde la comunicación intercultural cedía ante el primordial apuro por autoconfirmarse[40].

Le prime cronache sarebbero allora state tentativi di instaurare «equivalenze culturali»: un esempio utile è l'audace associazione di elementi geografici delle isole caraibiche a quelli spagnoli, che Las

[39] Cfr. Todorov T., *La Conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, cit., pp. 278-281.

[40] Kasperska I., *Traducción del Nuevo Mundo: ¿diálogo intercultural o confrontación de culturas? Aproximación a la visión del otro en las crónicas del descubrimiento y la conquista*, cit., pp. 29-31.

Casas inserisce nella sua *Brevísima relación*[41]. Allo stesso modo Hernán Cortés, nelle sue missive, paragona i luoghi che esplorava alle città europee o italiane note al sovrano, per dargliene un'immagine più netta[42]. Anche Bernal Díaz associa le modalità di gestione dei territori assoggettati in Messico a quelle delle regioni iberiche dopo la *Reconquista*[43]. Le città diventavano altre Venezia o altre Siviglia, il *cacique* un "re" e il *tlaotani* un "imperatore"; le province venivano ribattezzate come "nuove" Spagna, Granada o Galizia[44]. Persino Bernardino de Sahagún si serviva di parallelismi tra elementi di cultura popolare spagnola e cerimoniali locali, per renderli accessibili ai fruitori dei suoi resoconti[45].

La *forma mentis* dei cronisti condizionava e in fondo impediva un vero contatto con l'alterità che, in quanto inconcepibile o

[41] «E l'isola di Cuba, estesa quasi quanto il tratto che separa Valladolid da Roma, è oggi interamente spopolata. […] Le isole Lucaie, situate poco tratto a nord della Spagnola e di Cuba […]. La peggiore di tutte è più fertile e ridente dei giardini del re a Siviglia: sono le terre più salutevoli al mondo» (Las Casas B., *Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1987, p. 31).

[42] «Esta gran ciudad de Temixtitán está fundada en esta laguna salada, […]. Es tan grande la ciudad como Sevilla y Córdoba. […] Hay frutas de muchas maneras, en que hay cerezas y ciruelas que son semejables a las de España […] Tiene otra plaza tan grande como dos veces la ciudad de Salamanca, toda cercada de portales alrededor, donde hay cotidianamente arriba de sesenta mil ánimas comprando y vendiendo» (Cortés H., *Cartas de relación sobre el descubrimiento y conquista de la Nueva España*, cit., pp. 41-42).

[43] «Pongamos aquí una comparación: […] cuando el rey don Jaime de Aragón conquistó e ganó de los moros mucha parte de sus reinos, los repartió a los caballeros y soldados que se hallaron en lo ganar, y desde aquellos tiempos tienen sus blasones y son valerosos; y también cuando se ganó Granada, […] dieron tierras e señoríos a los que les ayudaron en las guerras y batallas» (Díaz del Castillo B., *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España. Aparato de variantes*, cit., pp. 961-962).

[44] Cfr. Kasperska I., *Traducción del Nuevo Mundo: ¿diálogo intercultural o confrontación de culturas? Aproximación a la visión del otro en las crónicas del descubrimiento y la conquista,* cit., pp. 27-28.

[45] Cfr. *ibidem*.

incommensurabile, alimentava la tensione all'interpretazione domesticante: l'unico modo per rapportarvisi era renderla familiare, snaturandola. L'esploratore cercava la sua stessa immagine nel mondo sconosciuto, come in una superficie riflettente; risultava cieco alla diversità perché la costringeva nella propria percezione dell'esistenza.

Quando i missionari impararono le lingue dei nativi, lo fecero allo scopo di rendere più agevole la cristianizzazione, il linguaggio stesso era uno strumento di colonizzazione: anzitutto l'imposizione del latino e del castigliano ben presto divenne la condizione necessaria, sebbene non sufficiente, per una civilizzazione efficace. La mancata conoscenza del codice di comunicazione dei dominatori era percepita come un grave sintomo di primitivismo degli *indios* cui porre rimedio quanto prima. Questa visione ambiva a una riduzione della varietà culturale dell'impero quanto più esso si ritrovava esteso da un punto di vista territoriale: il Nuovo Mondo andava risemantizzato, europeizzato anche toponomasticamente. Uno dei fondamenti della Conquista era infatti il «domesticar nombrando»: è noto che Colombo era tenuto, secondo gli accordi con i sovrani, a rinominare terre e popoli, pur cosciente di una nomenclatura già presente[46]. Un intervento assimilatorio che mirava ad annichilire l'alterità, evidente a maggior ragione nelle «crónicas», che adattavano la realtà americana allo sguardo dei futuri lettori[47]. Una strategia di comparazione naturalizzante che, pur di rendere accettabile la diversità, stabiliva con essa i più arditi parallelismi: il primo livello dell'approccio all'Altro, in quella circostanza, risiedeva nello

[46] «Uno de los fundamentos de la conquista, tanto de la interior – en la Península Ibérica – como de la exterior – en América –, era la lengua castellana. En la introducción a la *Gramática de la lengua castellana*, Antonio de Nebrija convence a la reina Isabel de que es imprescindible compaginar la política y la lengua: "[…] siempre la lengua fue compañera del imperio: y de tal manera lo siguió: que juntamente començaron, crecieron, y florecieron, y después junta fue la caída de entrambos" […]» (*Ibidem*, p. 26).

[47] Cfr. *ibidem*, pp. 25-27.

scongiurare le sue differenze, stabilendo analogie forzate attraverso coordinate già note. Tutto ciò finiva in ogni caso per scontrarsi con i tratti più caratteristici dell'indigeno che sfuggivano a ogni equiparazione con l'invasore, rappresentando una specie di enigma da risolvere – spesso anche negandolo –: i limiti di questa traducibilità culturale costituivano dunque l'ultimo spazio di "resistenza" dell'Altro.

Quali «estrategías neutralizadoras» dell'alterità, le epopee della Conquista raccontavano quella realtà attraverso un filtro ideologico adeguato a un ordine di cose a essa inapplicabile. Ognuno degli autori scriveva, inoltre, animato anche dai propri scopi: dalle parole del *Almirante* Colombo trapelava il desiderio di convincere i Re Cattolici della necessità di investire sempre maggiori risorse economiche nell'impresa, finanziando nuove spedizioni[48], mentre Cortés voleva impressionare l'imperatore con la sua genialità militare. Bernal Díaz ambiva a realizzare un racconto della Conquista che fornisse la «verdadera» versione dei fatti, mentre López de Gómara intendeva celebrare le gesta degli eroi della patria. Allo stesso modo Las Casas era concentrato, nella sua *Relación*, sulla difesa dei diritti degli *indios* e sull'abolizione dell'*encomienda*, Sahagún invece sulla missione evangelizzatrice: ciò che li accomunava e che con tutta probabilità influì sulla formazione del concetto sepulvedano di indio, era la loro insopprimibile tendenza all'assimilazione, ancora fisiologicamente avulsa da esigenze di scambio culturale[49].

3. L'imperialismo critico del cronista di corte

Con la notizia dell'esplorazione l'incontro divenne resoconto, racconto, *reportage* sovente romanzato, che associava quel tipo di

[48] Cfr. Todorov T., *La Conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, cit., pp. 39-61.

[49] Kasperska I., *Traducción del Nuevo Mundo: ¿diálogo intercultural o confrontación de culturas? Aproximación a la visión del otro en las crónicas del descubrimiento y la conquista*, cit., pp. 35-38.

diversità per lo più a una forma di regresso o di costituzionale inferiorità. In alcune occasioni, tuttavia, la letteratura della Conquista ha evidenziato una consapevolezza inattesa non soltanto della multiformità delle comunità native, ma anche degli aspetti discutibili delle modalità di insediamento e dei loro effetti negativi sulle popolazioni locali[50]. La «crónica» di Sepúlveda, *Del Nuevo Mundo* – perfetto esempio di resoconto di viaggio-senza-il-viaggio – è una relazione indiretta, in cui è rilevante una presa di distanza dalle atrocità commesse durante le incursioni, seppur riflettendo un parere favorevole alla politica coloniale.

L'umanista si dissocia dalla perorazione di schiavizzazioni e spoliazioni degli *indios* proprio nell'opera storica ufficiale commissionata per celebrare l'impresa: aveva dichiarato già in precedenza di ammetterle soltanto quali misure estreme e in situazioni di conflitto, finalizzate a debellare, per il benessere comune, consuetudini che riteneva immorali e innaturali (principalmente idolatria e sacrifici umani)[51].

Le critiche agli eccessi di violenza non intaccarono la resa dell'immagine eroica dei protagonisti delle spedizioni, nutrita dai resoconti dei suoi coevi e coerente con la formazione umanistico-civica di Sepúlveda[52]. Anche l'argomentata legittimità delle prerogative spagnole di insediamento in America e delle «giuste cause» di guerra agli *indios* continuarono a comporre la sostanziale coerenza ideologica del suo pensiero, fino alle opere più tarde, come questa cronaca[53]. Nella quale è tuttavia possibile osservare

[50] Cfr. Castilla Urbano F., *La consideración del indio en los escritos sepulvedianos posteriores a la Junta de Valladolid*, in «Cuadernos Americanos», n. 142, 2012, vol. IV, pp. 55-81; 60-61.

[51] Cfr. Losada Á., *Epistolario de Juan Ginés. de Sepúlveda. Selección*, Madrid: Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1979, pp. 192-194.

[52] Cfr. Castilla Urbano F., *La consideración del indio en los escritos sepulvedianos posteriores a la Junta de Valladolid*, cit., pp. 71-73.

[53] Cfr. Castilla Urbano F., *El pensamiento de Juan Ginés de Sepúlveda. Vida activa, humanismo y guerra en el* Renacimiento, cit., pp. 147, 211-218.

uno spirito apertamente critico nei confronti del comportamento di *conquistadores* ed *encomenderos*. In numerosi passaggi si trovano considerazioni di esplicito biasimo alla loro avidità e aggressività: già nel primo libro Sepúlveda premette che, sebbene i sovrani avessero promosso l'impresa con le migliori intenzioni (e dato tutte le disposizioni in merito, nel pieno rispetto delle leggi umane e divine), i suoi connazionali non sempre erano stati all'altezza dei loro doveri civili e morali nei confronti degli *indios*:

> Porque no los trataban como a clientes sino como esclavos, mandando con codicia y crueldad a aquellas personas que habían sido encomendadas a la leal protección de cada uno. Y esto no lo hacían ni conforme a Derecho ni a sentido humanitario, ni actuaban según la voluntad de los reyes, por quienes habían sido enviados[54].

Ai coloni era stato espressamente ordinato di farne dei vassalli, salvaguardando «su libertad y patrimonio», così come in Spagna accadeva ai sudditi del regno: ma costoro, animati da un'«insaciable ansia de oro», avevano tormentato i nativi con condizioni di vita alle quali sempre in maggior numero essi avevano preferito la morte, suicidandosi in massa. Gli invasori avevano così dimostrato «la falta más absoluta de sentimientos humanos»: per questa ragione Colombo aveva attuato, in certe occasioni, provvedimenti disciplinari molto duri contro coloro che avevano confuso l'impunità delle infamie con la libertà[55]. Benché l'opposizione degli *indios* alla colonizzazione e alla predicazione cristiana rimanesse una legittima ragione per aggredirli, Sepúlveda qui concede un inedito sostegno alle sollevazioni dei nativi messicani causate dagli intollerabili soprusi con cui gli spagnoli li tormentavano, presi dalla «más absoluta temeridad y avaricia»[56].

[54] Sepúlveda J.G., *Del Nuevo Mundo*, cit., pp. 58-60.
[55] Cfr. *ibidem*.
[56] *Ibidem*, pp. 152-153.

Il concetto si ritrova anche nei toni in cui viene affrontato il tema della responsabilità legale e morale dei governanti: i magistrati e gli uditori sul luogo erano spesso impotenti di fronte alle prevaricazioni di molti avventurieri e coloni; mentre i monarchi erano troppo distanti per porvi rimedio tempestivamente[57].

Sepúlveda comincia il racconto citando Oviedo come fonte principale di riferimento[58]: nelle sue descrizioni gli indigeni non conoscevano la scrittura, erano «gentes abiertamente bárbaras»[59] nate per obbedire a coloro che erano "civilizzati" e saggi[60], retaggio dell'idea aristotelica (principale riferimento filosofico del cronista) di *servi a natura*.

La percezione sepulvedana dell'indole dei nativi sembra assumere un assetto più realistico anche in relazione alle consuetudini; in questo racconto della Conquista emerge una differenziazione tra «los Caribes», noti anche presso gli altri isolani come «gentes salvajes y antropófagas» («feri homines antropophagi»[61]) e gli altri indigeni, che in alcuni casi si rivelavano anche «amigos»[62]. Alla fine del primo libro è possibile notare una caratteristica innovativa che sarà ancora più evidente nei libri successivi, ossia la considerazione del punto di vista degli *indios* (nel tentativo di abbozzare un'analisi eziologica dei loro comportamenti) sull'intervento degli spagnoli. I nativi si sarebbero ribellati agli insediamenti perché si rendevano conto che gli stranieri non soltanto ambivano a impadronirsi delle loro risorse, ma che il loro dominio avrebbe comportato anche una perdita di libertà culturale:

[57] Cfr. *ibidem*, pp. 61-62.
[58] Cfr. *ibidem*, p. 39.
[59] *Ibidem*, p. 44.
[60] Cfr. *ibidem*, p. 48.
[61] *Ibidem*, p. 42.
[62] *Ibidem*, p. 166.

> decidieron que tenían que intentar expulsar de toda la isla a los enemigos extranjeros, por ser pocos, antes de que se reuniera un número mayor; y ello tanto más porque los españoles no sólo daban claras muestras de ambicionar el gobierno de la isla sino además de odiar los ritos y dioses patrios de los indígenas, de suerte que junto con el gobierno también corrían peligro la libertad y la religión[63].

L'estraneità degli spagnoli ebbe un ruolo determinante per ciò che riguardava i tempi e le modalità di reazione dei nativi, specialmente dopo l'impatto iniziale. Benché sorpresi dalla crudeltà di questi visitatori sconosciuti, gli *indios* non riuscirono subito a capire se si trattasse di divinità o di esseri mortali e vulnerabili, dunque se fosse sensato o meno provare a difendere il proprio mondo[64]. Sepúlveda sottolinea anche la relatività del valore economico dei beni materiali presso gli *indios*, che cedevano facilmente oro e preziosi in cambio di «naderías» (oggetti che li incuriosivano perché non li avevano mai visti, ma che erano di scarso o nessun valore secondo i criteri «convencionales de las gentes de nuestra parte del mundo»). In molti resoconti di viaggio dell'epoca questo aspetto veniva deriso, associato al primitivismo degli indigeni. Sepúlveda sembra soffermarsi su questi dettagli come su di un fattore interessante della dinamica di incontro tra due sistemi assiologici divergenti, ritenendo doveroso non etichettare con i concetti di avidità o idiozia i rispettivi comportamenti[65].

Quest'azione di guerra non incarnava più un eroismo senza crepe, la concezione sepulvedana della Conquista sembra più razionale e aderente allo stato delle cose: dettagli anche subdoli del modo di procedere dei propri connazionali (espedienti utilizzati da

[63] *Ibidem*, p. 57.
[64] Cfr. *ibidem*, pp. 64; 75.
[65] «Nos condene nadie a los nuestros por avaricia o injusticia en sus canjes ni a los indios por estupidez» (*Ibidem*, pp. 80; 69-71).

Hernán Cortés, per esempio), venivano ammessi quasi con contrizione, nell'ambito degli aspetti meno rispettabili di una strategia tuttavia efficace[66]. Anche quelli che avrebbero potuto sembrare tentativi di alleanza e desiderio di integrazione con le popolazioni locali, oppure di curiosità verso l'esplorazione di nuove terre e la conoscenza di altre culture, sono inquadrati come stratagemmi funzionali a una più agevole sopraffazione[67]. Lo sforzo iniziale di mantenere rapporti amichevoli, di insegnare agli *indios* lo spagnolo e di imparare rudimenti dei loro linguaggi, era finalizzato al baratto di oggetti insignificanti con oro e pietre preziose[68]. Nell'«intercambio» con i nativi era riposta una speranza di profitto specialmente economica e politica[69], essendo impensabile in quel contesto la valutazione di una qualsiasi altra esigenza di arricchimento: gli episodi di adattamento, di *mestizaje*, erano prevalentemente orientati a ottenere la fiducia dei capi indigeni e ricavarne benefici[70].

Pur con le dovute distinzioni, Sepúlveda non riusciva a non attribuire ferocia agli indigeni anche a causa delle usanze di alcune comunità, fulcro della sua giustificazione delle guerre di conquista. In quest'opera non poteva mancare la dettagliata descrizione dei più gravi tra i delitti *contra naturam* ovvero i sacrifici umani, di cui furono anche vittime alcuni prigionieri spagnoli[71]. Lo zelo della missione di sradicare questo «monstruoso y sacrílego hábito» – anche tramite spoliazioni, violenza e schiavitù, se necessario –

[66] Cfr. *ibidem*, p. 67.

[67] «De las demás cosas necesarias para someter a aquellos pueblos. Para poder hacer esto con mayor comodidad, le pareció oportuno dejar allí a una parte de los españoles, para que aprendieran con el trato la lengua de los indios de índole pacífica, futuros intérpretes para encuentros y embajadas» (*ibidem,* p. 43).

[68] «Sino por afán de conocer nuevos pueblos y nuevas tierras y al mismo tiempo para, una vez entablada una relación de amistad y comercio, canjear con los nativos los objetos que traían por oro, si es que tenían» (*Ibidem*, p. 77).

[69] Cfr. *ibidem*, pp. 48-49.

[70] Cfr. *ibidem*, p. 86.

[71] Cfr. *ibidem*, p. 195.

rimaneva indiscusso, data la sua giusta causa[72]. Molti *indios* commettevano crimini contro i propri simili, contro natura e dunque contro Dio; ecco come Sepúlveda continuava a proiettare i valori del proprio universo su una realtà completamente differente. La servitù logorante a cui venivano sottoposti continuava a essere spiegabile come un castigo divino per le loro empietà:

> Al igual que en la Española, en la isla de Cuba los indios fueron entregados y repartidos por clientelas, al igual que allí, fatigados por el excesivo trabajo en las minas de oro o incluso por muerte voluntaria pereció la mayoría, a causa, una vez más, de la crueldad y avaricia de sus patronos, queriendo así Dios que se castigarán por medio de hombres injustos los hábitos infames impíos de los indios[73].

In alcuni punti anche le interpretazioni sepulvedane ricordano quello che Todorov ha definito, riferendosi a Las Casas, come «pregiudizio di eguaglianza»[74]: il ritrovamento di croci di pietra avrebbe potuto indicare vestigia di una presunta predicazione evangelica risalente a tempi antichissimi. La venerazione degli *indios* per i loro antenati e il desiderio di morire per ricongiungervisi ed evitare l'inferno delle colonie, sarebbe stata la prova di una loro rudimentale percezione dell'immortalità dell'anima[75].

L'attrito tra le idee che in Sepúlveda sembrano tendere a una maggiore apertura e le sue convinzioni più salde costituiscono il limite del suo esercizio critico dei metodi di colonizzazione. Ciò è particolarmente evidente dal terzo libro in poi, nel momento in cui la narrazione si concentra sull'invasione dei territori messicani

[72] Cfr. *ibidem*, p. 78.
[73] *Ibidem*, p. 68.
[74] Cfr. Todorov T., *La conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, cit., pp. 200-203.
[75] Cfr. Sepúlveda J.G., *Del Nuevo Mundo*, cit., pp. 72; 205.

messa in atto dal 1519 in poi. La tensione alla razionalità e all'imparzialità nel rispetto del genere storiografico, fondamentale per Sepúlveda, mista all'influenza della visione degli altri cronisti della Conquista, spiega la complessità della rappresentazione storiografica di un Cortés scisso tra compassione e ambizione, umanità e avidità[76]. L'esplicita riprovazione nei confronti dei comportamenti nei riguardi degli *indios* è connessa a una riconsiderazione generale dei diritti di questi ultimi, nonché delle loro caratteristiche etiche[77].

Anche se il cronista continua, in *Del Nuevo Mundo*, a sostenere le sue celebri teorie sulle giuste cause della guerra, per la prima volta ammette che la sopraffazione degli indigeni non derivò dalla loro viltà, ma dalla disparità di risorse che li obbligava a battersi in netto svantaggio di mezzi:

> Muchas son las pruebas de la guerra de México que indican que los mortales de aquellas partes del mundo, a los que al principio nuestros hombres despreciaban abiertamente, fueron en general superados fácilmente por los españoles no tanto por cobardía innata o debilidad de ánimo cuanto porque eran inferiores en recursos bélicos y muchas otras cosas y porque luchaban con los nuestros en desventaja: combatían prácticamente desarmados contra hombres armados; desconocedores del arte de la guerra y, por así decir, bisoños, contra soldados veteranos; sin caballos, sin cañones y demás aparato bélico, contra gentes pertrechadas de todo tipo de instrumental. Así pues, habiéndose dado cuenta los nuestros, sobre todo en aquel combate adverso, de que se las habían con hombres no de mujeriles arrestos sino bravos y que despreciaban la muerte, consideraban que ya no debían hacer nada a tontas y locas ni avanzar sobre el enemigo despreciándolo[78].

[76] Cfr. *ibidem*, pp. 203-204.
[77] Cfr. *ibidem*, pp. 58-59; 61-62; 152.
[78] *Ibidem*, p. 197.

Pur considerando legittimo l'uso della forza per la sottomissione di coloro che sarebbero per natura servi, se recalcitranti ad accettare il dominio, Sepúlveda concede contemporaneamente senso al loro rifiuto delle intenzioni di conquista, nel momento in cui esse venivano manifestate in modo disonesto. Il riconoscimento del coraggio negli *indios* potrebbe essere un indizio di trasformazione del concetto sepulvedano di questa virtú, che diverrebbe – quale facoltà di assumersi un rischio di morte violenta – indipendente dall'onestà dei motivi. La rettitudine dell'agire, stabilita in base a tale fine, poteva però avere un diverso valore in relazione alle circostanze. Questo era l'aspetto forse di più difficile comprensione per l'epoca: le possibilità di diversità assiologica relative ai diversi contesti geo-culturali. Trattandosi di ambiti caratterizzati da concezioni etiche difficilmente conciliabili, potrebbe risultare arduo o addirittura ingenuo poter parlare di un'improvvisa realizzazione del valore della pluralità, da parte di Sepúlveda. Le sue circostanze comportavano un preciso orientamento del suo punto di vista, che poteva sicuramente evolversi, ma difficilmente in direzione così opposta. Quindi forse per Sepúlveda una certa idea di virtù rimaneva appannaggio di società che condividevano determinate norme comportamentali. All'alterità radicale – l'indigeno americano –, con il tempo il cronista riuscì forse a riconoscere un certo coraggio espresso nell'autodifesa, ma invalidato dalla sfortunata condizione di generale sottosviluppo.

4. Legittimazione del dominio o risveglio della coscienza europea?

Il problema della natura degli *indios* fu forse una delle questioni relative alla Conquista su cui i protagonisti del dibattito si interrogarono maggiormente. Sepúlveda richiamò l'attenzione generale su un argomento ben più ampio di quello centrato sull'idea di "guerra giusta": la legittimazione del protettorato spagnolo in America implicava domande sull'indole dei dominati che pretendevano conferme di uno stereotipo di inferiorità

indispensabile a decretare la necessità del dominio stesso. Il senso dell'applicazione della teoria aristotelica della schiavitù naturale agli *indios* risiederebbe, secondo Hanke, nell'ancestrale difficoltà della relazione con l'alterità. I problemi pratici della politica coloniale spagnola erano connessi alle questioni etiche e teologiche discusse a Valladolid: le teorie di entrambi i contendenti hanno influenzato la gran parte delle successive discussioni antropologiche sulla natura dello "straniero". Quelle invasioni, che avevano come scopo ufficiale la cristianizzazione di altri popoli, avevano posto interrogativi tanto ineludibili quanto complessi: individui così diversi dagli europei avevano ugualmente natura umana? Quale era l'indole degli abitanti delle terre conquistate, come bisognava rapportarsi con loro[79]?

È noto che le radici dei temi affrontati da Las Casas e Sepúlveda sono antiche: dall'idiosincrasia nei confronti della diversità, generata dalla difficoltà di accettazione delle pluralità, nasceva il concetto di barbarie con cui la grecità pensava al dissimile. Storicamente la barbarie ha per lo più indicato «una diversità (geografica, religiosa, morale) connotata in negativo, essendo i barbari crudeli e inumani, mentre i cristiani […] umani e magnanimi»[80]. La Spagna aveva già avuto prima del *descubrimiento* contatti con i non cristiani: ma mori ed ebrei non rappresentavano un'alterità così radicale. Seppur discriminati, respinti o espulsi, costituirono un evidente esempio di osmosi con la cultura locale che caratterizzò la loro presenza nella penisola. Gli amerindi non avevano neanche mai conosciuto il cristianesimo, sebbene fosse diffusa l'ipotesi che l'apostolo Tommaso avesse

[79] Cfr. Hanke L., *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo. Aristóteles y los indios de Hispanoamérica*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1958, pp. 160-161.

[80] «Il concetto di barbarie media, dunque, il riconoscimento di sé dell'uomo europeo e cristiano attraverso il respingimento del male a cui esso è associato. È uno specchio nel quale l'uomo del Rinascimento guarda se stesso e si definisce» (Carbone R., *Différence e mélange in Montaigne. Mostri, metamorfosi, mescolamenti*, Milano-Udine: Mimesis, 2013, p. 253, nota 5).

evangelizzato l'America secoli prima: ciò li avrebbe però equiparati a degli apostati. Autorità come Vitoria, Domingo de Soto e lo stesso Las Casas si sforzarono di ribadire la specificità della condizione dei nativi che non furono mai considerati indagabili dal tribunale dell'Inquisizione[81].

Valladolid fu solo una sede ufficiale di dibattito di un problema venuto a porsi con l'incontro tra diversità in ogni epoca, originando le più discordanti opinioni. Sembra che le convinzioni circa la minorità congenita degli indigeni, da cui veniva dedotta la loro generale inferiorità, fossero tali ovunque siano giunti gli europei (sebbene queste considerazioni, così come i sentimenti di orgoglio patriottico, etnico, culturale e tribale siano in realtà da sempre stati fisiologici nei gruppi umani). Altro è poi l'amara consapevolezza che le ideologie discriminatorie su base antropologica o etnica abbiano spesso implementato e continuino a costituire giustificazioni di molte forme di disuguaglianza sociale, derivanti da ben altri interessi economici e politici[82].

La diversità americana generò in Sepúlveda una riflessione sulla natura razionale dell'uomo: in generale il dibattito sulle guerre di conquista dimostra che alla base della legittimazione del dominio c'è sempre stata la necessità di trovare un «principio di ordinamento» delle relazioni interindividuali. L'incontro con il Nuovo Mondo insegnò agli europei l'illusorietà dell'unicità non solo spaziale, ma anche temporale secondo cui consideravano la propria storia culturale: l'accettazione dell'esistenza di civiltà a un diverso stadio di sviluppo, portatrici di altri sistemi di valori, era complessa anche perché smembrava l'omogeneità della contemporaneità. Il pensiero di Sepúlveda sembra rispecchiare per alcuni versi già la modernità di una «filosofia del progresso» che prevedeva l'appropriazione del futuro attraverso un impegno evolutivo in un'unica direzione, ossia l'avanzamento. In questa

81 Cfr. Hanke L., *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo. Aristóteles y los indios de Hispanoamérica*, cit., p. 175.

82 Cfr. *ibidem*, pp. 162-171.

costellazione teorica l'ideale di umanità era incarnato da un determinato esercizio della ragione, che riassorbiva ogni forma di alterità e determinava per contrasto le caratteristiche del primitivismo: ciò chiarirebbe la relazione fra etnologia e antropologia umanistica che costituiva il centro dell'essenzialismo moderno, quale visione universalistica dell'umano come essenza determinata[83].

> Bartolomé de las Casas supera il significato critico della Modernità come emancipazione (secondo l'interpretazione di Ginés de Sepúlveda, di Gerónimo de Mendieta, Francisco de Vitoria, […] e più tardi di Kant), perché mette a nudo la falsità del moderno nel giudicare l'indio colpevole di "immaturità" […] onde giustificare la sua aggressione. […] Il disaccordo sta nell'a priori assoluto circa la condizione di possibilità della stessa partecipazione razionale. Ginés ammette un momento irrazionale (la guerra) per iniziare l'argomentazione; Bartolomé esige che il "dialogo" con l'Altro sia razionale fin dall'inizio. L'emancipazione dall'antica dominazione o dalla pretesa bestialità e barbarie degli indigeni non giustifica, per Bartolomé, l'irrazionalità della violenza, della guerra, neppure è di compenso, né è proporzionata al nuovo tipo di dominazione imposta. In confronto alla nuova situazione di schiavitù l'antico ordine fra gli indigeni era un paradiso perduto di libertà e dignità[84].

Le posizioni di Las Casas, Vitoria e di Sepúlveda, le più celebri tra le molte, presero sempre, in definitiva, le mosse da convinzioni di tipo antropologico a proposito dei nativi. Che il loro punto di vista contenesse un «postulato» di uguaglianza o disuguaglianza dei gruppi umani tra di loro (uguaglianza di fondo, a dispetto

[83] Cfr. M. Scalercio, *Umanesimo e storia da Said a Vico. Una prospettiva vichiana sugli studi postcoloniali*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2016, pp. 20-24; 34-36.
[84] Dussel E., *L'occultamento dell'Altro. Alle origini del mito della modernità*, trad. it. di Gervasoni U. e Savignano A., Celleno: La Piccola Editrice, 1993, pp. 104-105.

dell'apparente alterità, da ritrovare e rispettare, oppure dicotomia irrimediabile con cui fare i conti)[85], le rispettive idee di barbarie riguardavano qualcosa di più sostanziale che una differenza culturale, istituzionale o linguistica. Las Casas poté basarsi, per trarre le sue conclusioni, su una lunga esperienza diretta; gli altri due soltanto sui racconti di viaggio di soldati e missionari che influenzarono il loro pensiero, com'è stato chiarito, in maniera decisiva[86]. Un giudizio radicalmente negativo come quello sepulvedano, riflette Gerbi, potrebbe persino sorprendere se si pensa almeno ai primi resoconti, come quelli di Colombo, nei quali gli indigeni erano invece presentati come individui dall'indole pacifica e aperti alla catechesi. In realtà, presto divenne chiaro che per la giustificazione del massacro (conseguenza inevitabile nella prospettiva di un rapido recupero dei costi delle spedizioni, attraverso incursioni finalizzate allo sfruttamento) e, in generale, della volontà di sopraffazione, la disumanizzazione degli *indios* era dunque un utile «puntello logico»:

> era un comodo pretesto per esercitare su di loro ogni violenza, ogni sopruso suggerito dall'ambizione di conquista o dalla *codicia*: [...] Tutti i cronisti avevan riferito, spesso con accenti di ammirata tenerezza, che gli indigeni d'America non erano organizzati in Stati, non riconoscevano capi né signori, non si erano dati leggi, né magistrati, né costituzioni. In una parola, non erano "animali *naturaliter* politici" secondo la definizione aristotelica dell'uomo. Che cos'eran, dunque? Animali sì, ma non politici. Assimilabili quindi agli animali selvatici, alle bestie e alle fiere, che a tutti è lecito catturare, ridurre in schiavitù, uccidere; oggetto pertanto di legittima caccia e giusta guerra, che son entrambi "mezzi naturali d'acquisto". Chi non sa vivere in società, o non ne sente

[85] Cfr. Todorov T., *La Conquista dell'America. Il problema dell'«altro»*, cit., pp. 200-203.
[86] Cfr. Muñoz Machado M., *Sepúlveda, cronista del Emperador*, cit., p. 393.

> manco il bisogno, è o belva o Dio. E, poi che divini non erano, quei miseri selvaggi, e di Dio, per i Cristiani ce n'è uno solo, che sta nei Cieli, è chiaro: belve erano, e andavano trattate come tali[87].

La Spagna del *debate* di Valladolid sembra rappresentare il risveglio della coscienza europea che si interrogava per la prima volta sull'eticità dei propri metodi di autoaffermazione culturale, sebbene non sulla liceità della stessa. A considerazioni come quelle di Sepúlveda l'epoca rispose per lo più con rifiuto, contestazione, scarsa considerazione. Attualmente è però per noi possibile, se non doveroso, raccoglierne l'invito (o la provocazione) introducendo nuove ipotesi filosofiche, in nome dell'eredità multiculturale che caratterizza l'originaria essenza euro-mediterranea come identità transnazionale. Sarebbe opportuna, oggi più che mai, l'instaurazione di nuove dinamiche di scambio tra le diverse tradizioni, creando uno spazio di reciproco apprendimento per impedire che l'arbitraria supremazia del modello occidentale europeo degeneri ulteriormente in fenomeni di fondamentalismo culturale che potranno solo condurre alla sterilità dell'intolleranza, frustrando molte opportunità di sane relazioni interculturali[88].

[87] Gerbi A., *La disputa del Nuovo Mondo. Storia di una polemica (1750-1900)*, cit., p. 95.
[88] Cfr. Cacciatore G., *El pensamiento mediterráneo y la filosofía intercultural*, in Badillo O' Farrell P. e Sevilla Fernández J.M. (a cura di), *La brújula hacia el sur. Estudios sobre filosofía meridional*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2016, pp. 73-85.

Marianna Scaramucci

Ritrovare la voce:
trauma, suono e parola in Não falei *di Beatriz Bracher*

Questo saggio riprende e sintetizza alcuni spunti di analisi toccati all’interno della tesi dottorale: K. Relato de uma busca *di B. Kucinski e* Não falei *di B. Bracher: due narr(azioni) del trauma*, discussa presso l’Università degli Studi di Milano nell’aprile del 2018.

È già dalle due parole che compongono il titolo del romanzo pubblicato dalla scrittrice brasiliana Beatriz Bracher nel 2004 che il lettore sente aleggiare su di sé e sulla pagina che si accinge a leggere lo spettro della parola non detta: «não falei», "non ho parlato". È il drammatico appello del protagonista-narratore, Gustavo, è l'appello del sopravvissuto, che ribadisce a se stesso e a chi legge il suo "non ho tradito". Eppure il "non detto" del titolo, la sentenza pronunciata dall'io narrante del romanzo, si presta a una lettura più ampia, che rimanda all'impossibilità della parola e all'assenza della voce.

Gustavo è un professore in pensione, ed è la sua memoria biografica a costituire il filo narrativo di tutto il romanzo: è la memoria dell'infanzia; quella dell'adolescenza e dell'amore per Eliana, moglie e madre della loro figlia Lígia; quella della formazione in linguistica e in scienze naturali; della mobilitazione nelle lotte studentesche; degli anni in cui lui e la moglie simpatizzano con la lotta armata che resiste alla dittatura militare (1964-85). È la memoria della grande amicizia con il cognato e compagno di militanza Armando; quella dell'intensa attività di educatore di Gustavo, del suo rapporto con gli studenti, con le famiglie e con le disfunzioni del sistema scolastico che riflettono quelle della società brasiliana.

Una memoria il cui detonatore è il presente, fissato nel momento in cui Gustavo si congeda dal lavoro di una vita, quello

di docente, e dalla casa di famiglia a São Paulo. Ma l'evento che costringe Gustavo a confrontarsi con i fantasmi del suo passato è l'irruzione nella sua vita di una studentessa, Cecília, che sta raccogliendo materiale per il romanzo che progetta di scrivere, e che ha intenzione di intervistarlo:

> Ela está escrevendo um romance que se passa nos anos sessenta e setenta, anos que viveu ainda criança, e quer entrevistar-me a respeito. [...] Seu personagem teria agora mais ou menos a minha idade, foi preso e é educador. Ela precisa de informações sobre a época, sobre o sistema escolar, o cotidiano de escolas públicas, a prisão[1].

È questa richiesta a porre a Gustavo la sfida più grande, quella di fare i conti con la memoria traumatica della prigionia e della tortura che ha subìto negli anni del regime militare; e, ancor di più, a rivangare il senso di colpa legato alla sua sopravvivenza. Gustavo è sopravvissuto, ma a pochi giorni dalla sua liberazione l'amico Armando è morto per mano dei militari, e su di lui pesa una tacita accusa di tradimento.

Il romanzo di Bracher raccoglie, a quarant'anni di distanza, la memoria delle vittime del regime militare brasiliano, restituendo sul piano letterario la testimonianza di coloro che hanno subìto il terrore di quegli anni, la persecuzione politica, l'esilio, la sparizione forzata, il carcere, la tortura. Si può dire che, su un piano performativo e politico, il romanzo di Bracher compia di per sé un gesto di vocalizzazione, nel "dare voce"alle memorie silenziate, devocalizzate, delle vittime del regime. E per farlo si affida alla voce narrante di un personaggio di finzione, un testimone, paradossalmente stretto tra quella «possibilità» e quella

[1] Bracher B., *Não falei*, São Paulo: Editora 34, 2004, p. 18.

«impossibilità di dire» che Giorgio Agamben[2] diagnostica tra coloro che sono sopravvissuti al trauma di catastrofi storiche incommensurabili come la Shoah. È fra le pieghe di questo paradosso che si è soffermata la gran parte della critica che ha cercato di sviscerare le contraddizioni insite nella (in)dicibilità, nella (im)possibilità di ricondurre alla comprensione un'esperienza, quella traumatica, che di per sé sfugge alla conoscibilità, e che è impossibile ridurre a un sistema di sapere ordinato e ordinabile.

1. Quale parola? Il motivo della voce in *Não falei*

Si può riconoscere un motivo dominante, che percorre l'intero testo, e che aiuta a indagare più in profondità i meccanismi narrativi a cui Bracher ricorre per mettere in scena il conflitto vissuto dal protagonista-narratore nel paradossale tentativo di "narrare l'inenarrabile" della sopravvivenza alla tortura. Un motivo che permette di comprendere meglio anche il valore testimoniale del romanzo: è il motivo del suono e della voce.

Nel romanzo di Bracher, infatti, le criticità legate alla trasmissione della memoria traumatica e alla sua testimonianza, e i meccanismi della memoria in generale, sono il più delle volte ricondotti alla sfera della voce e dell'ascolto. Con una densissima presenza del lessico afferente al campo semantico del suono, della fonazione e dell'udito, voce, suono, parola, canto, rumore e ascolto sembrano costituire il motivo di fondo che percorre l'intero testo. Tutti questi elementi accompagnano costantemente i ricordi che Gustavo richiama alla mente: quelli dell'infanzia, i rumori della casa e le voci dei genitori; quelli che si legano alla violenza della tortura; la voce dei morti; le parole e le testimonianze altrui, sempre menzionate nella loro qualità di parole dette («conversa recente»; «fala de mães»). E quando Gustavo comunica la propria difficoltà di narrare, di verbalizzare il proprio vissuto traumatico, egli non

[2] Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz: l'archivio e il testimone*, Torino: Bollati Boringhieri, 1998, p. 141.

manifesta solo l’impossibilità di ricorrere alla parola, ma dichiara di voler prescindere dalla propria voce. Questo elemento è cruciale, perché in *Não falei* il rimando all’espressione e alla verbalizzazione non sembra riferirsi tanto (o soltanto) alla dimensione semantica della parola, ma più propriamente alla dimensione sensoriale e corporea dell’espressione vocale.

Muovere da una concezione di “parola” intesa come unità di senso e suono, sembra svelare molto della valenza testimoniale del romanzo di Bracher, del modo in cui l’autrice mette in scena la decostruzione del soggetto che il trauma e la tortura comportano; di come avvengano nel testo il recupero e la trasmissione della memoria traumatica; e di come l’autrice e il suo protagonista-narratore procedano alla (im)possibile ricomposizione di una memoria e di un’identità frantumate.

Le riflessioni di Adriana Cavarero attorno all’ontologia vocalica dell’unicità[3] permettono di andare più a fondo in questo legame fra testimone, parola e voce. Cavarero muove dall’osservazione del concetto odierno di “parola” come risultato di una «devocalizzazione primaria», come frutto di un percorso nel quale il pensiero metafisico si è concentrato sull’aspetto semantico della parola trascurandone o ignorandone la natura intrinsecamente vocalica. Questo processo di sottrazione della voce alla parola sarebbe alla base del pensiero logocentrico, che riconduce il *logos* esclusivamente alla sfera della significazione:

> Il *logos* – per lo meno se stiamo alla definizione aristotelica – è *phonè* (sostantivo) *semantikè* (aggettivo): a dispetto della grammatica, il ruolo fondamentale lo svolge tuttavia il semantico, e, precisamente, un semantico fondato sulla priorità dell’ordine dei significati rispetto a quello dei significanti. Alla voce spetta così una parte di servizio: essa

[3] Cfr. Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell’espressione vocale*, Milano: Feltrinelli, 2003, p. 14.

sonorizza i significati, fornisce una veste acustica al lavoro mentale del concetto[4].

Il logocentrismo che si concentra sull'aggettivo (*semantikè*), relega in questo modo la vocalità della parola, la sua *phonè*, a un ruolo ancillare, a una semplice funzione della significazione, dimentico del fatto che la parola è la «destinazione essenziale» della voce:

> La voce è suono, non parola. Ma la parola costituisce la sua destinazione essenziale. [...] Se si assolutizza il registro della parola, magari identificandolo con un sistema del linguaggio di cui la voce sarebbe funzione, è infatti inevitabile che l'emissione vocalica non indirizzata alla parola non sia altro che un *resto*. Si tratta, invece, di un'originaria eccedenza. Detto altrimenti, l'ambito della voce è costitutivamente più ampio di quello della parola: lo eccede[5].

La proposta di Cavarero di ripensare il ruolo del vocalico nella parola passa attraverso la comprensione della valenza costitutiva che il vocalico ha nella parola stessa, e attraverso la critica dei processi logocentrici che relegano invece la sfera della voce all'irrazionale, all'insensato e alla corporeità animale:

> Ridurre questa eccedenza all'insensato – ossia a ciò che resta quando la voce non sia intenzionata a un senso che si suppone come dominio esclusivo della parola – è uno dei vizi capitali del logocentrismo. Tale vizio trasforma l'eccedenza in una mancanza. Più che una destinazione essenziale, la parola diviene in tal modo, per la voce, un discrimine atto a produrre la drastica alternativa fra un ruolo ancillare di vocalizzazione dei significati mentali e l'afferenza

[4] *Ibidem*, p. 45.
[5] *Ibidem*, p. 19.

> a un regno extra-verbale di emissioni insensate, pericolosamente corporee, nonché seduttive e prossime all'animalità[6].

L'idea che sta alla base della proposta filosofica di Cavarero è quella di ricongiungere, nella concezione filosofica, la dimensione della parola e quella della voce, ritornando a considerarne l'unità costitutiva; una concezione, questa, che passa anche attraverso il recupero dell'unicità, personale e individuale della voce, e della sua natura relazionale. La visione logocentrica, infatti, ha l'effetto di «prescindere dalla materialità elementare» del fenomeno del parlare, e di trascurare la «vocalità dei parlanti»: «l'unicità della voce, rimane così inavvertita perché, metodologicamente, non suona. Svincolata dalle gole di carne di coloro che la emettono, la parola subisce una devocalizzazione primaria che lascia soltanto il suono spersonalizzato di una voce in generale»[7]. Ricondurre il parlare al soggetto da cui sorge la voce significa, al contrario, «ascoltare la parola in quanto essa suona nella pluralità delle voci di coloro che, ogni volta e rivolgendosi l'uno all'altro, parlano»; significa smontare la strategia che per secoli ha ignorato «il darsi "a più voci", diverse l'una dall'altra, del fenomeno della parola», e pensarla, invece, proprio in quanto «*relazione fra unicità*»[8]. Questa natura profondamente relazionale del parlare è d'altronde radicata nell'etimologia stessa della parola "voce": «Nell'ambito etimologico della *vox* latina, il primo significato di *vocare* è chiamare, invocare. Prima ancora di farsi parola, la voce è un'invocazione rivolta all'altro e fiduciosa in un orecchio che la accoglie»[9].

Dalla proposta filosofica di Cavarero emerge un'angolazione interpretativa molto fertile per far luce sulla complessità del gesto di vocalizzazione compiuto da Bracher in *Não falei* e per indagare

[6] *Ibidem,* pp. 19-20.
[7] *Ibidem*, pp. 20-21.
[8] *Ibidem*, pp. 22-23.
[9] *Ibidem*, p. 185.

gli aspetti profondi dell'insistenza, nel romanzo, sulla dimensione della voce e della parola. Nel romanzo, infatti, il motivo della voce sembra accompagnare un recupero della memoria traumatica che chiama in causa l'identità della persona nella sua totalità, con la sua storia e il suo corpo, una memoria a trecentosessanta gradi, che è quella che costituisce il testimone come individuo. In *Não falei*, il ricordo è strettamente connesso alla soggettività dell'individuo nella sua corporeità, un ricordo in cui il pensiero è vincolato alla sfera sensoriale, e in cui la voce e l'udito sono sempre in primo piano. In questo modo, il gesto di vocalizzazione compiuto dal romanzo, recuperando una memoria traumatica individuale per collettivizzarla attraverso la scrittura letteraria, si compie mettendo in azione la voce del testimone in quanto individuo, con tutta la sua storia, filtrata attraverso la sfera sensoriale, vocale e uditiva. L'angolazione da cui Bracher inquadra ed esplora i problemi della testimonianza, della dicibilità del trauma, del paradosso della sopravvivenza, è infatti quella della difficoltà dell'accesso alla memoria, e alla propria identità, come difficoltà di accesso al vocalico, in cui la "gola di carne" dalla quale la parola emerge, è messa in primo piano.

Se intendiamo l'operazione letteraria di Bracher nell'ambito di una scrittura di testimonianza volta a dare voce alla minoranza ancora oggi silenziata delle vittime del regime, troviamo allora che questa ri-vocalizzazione è formulata, in *Não falei*, anche in contrappunto a un altro tipo di silenziamento, quello della corporeità e della fisicità della voce, messo in atto da altri meccanismi di potere, profondamente radicati nel logocentrismo del pensiero occidentale. Il valore della testimonianza è, così, amplificato, perché recupera, attraverso la valorizzazione degli aspetti corporei del parlare, l'individualità del testimone come persona, come singolo, sempre pensato nella sua dimensione sociale e relazionale. Un punto di vista (o di ascolto) che sembra andare nella direzione indicata da Cavarero, poiché nella trasposizione letteraria della memoria e della riflessione, affidata al

protagonista-narratore, sul pensiero e sul linguaggio, Bracher include sempre la voce nella sua fisicità, nella sua essenza di suono che coopera con la formulazione del pensiero.

A partire da questi elementi, risulta più chiara la posizione assunta dal protagonista-narratore riguardo alla verbalizzazione della propria storia e della propria memoria traumatica, una posizione che la voce narrante esprime già con le primissime parole che aprono il romanzo:

> Se fosse possível um pensamento sem palavras ou imagens, inteiro sem tempo ou espaço, mas por mim criado, uma revelação do que em mim e de mim se esconde e pronto está, se fosse possível que nascesse assim evidente e sem origem aos olhos de todos e então, sem esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação, meus olhos –, surgisse como pensamento de cada um, ou ainda, uma coisa, mais que um pensamento, se coisa assim fosse possível existir, eu gostaria de contar uma história[10].

Il desiderio di Gustavo di raccontare la propria storia traumatica si scontra fin da subito con la sua stessa reticenza al racconto, e lo porta ad auspicare l'esistenza di un pensiero che possa essere comunicato indipendentemente dal coinvolgimento del soggetto che lo ha vissuto. Tale coinvolgimento chiama in causa la voce nella sua dimensione corporea e fisica, «esforço do meu sopro – tom de voz, ritmo e hesitação», una dimensione che la memoria traumatica sembra costringere a separarsi dal pensiero. Il drammatico auspicio espresso da Gustavo in questo *incipit* indica una devocalizzazione dell'individuo nel momento in cui riflette sulla necessità di comunicare e raccontare la propria storia. In questo modo, Bracher riconduce il tema dell'indicibilità e dell'incommensurabilità dell'esperienza traumatica proprio al piano della vocalità, della parola come emissione di suono,

[10] Bracher B., *Não falei*, cit., p. 7.

mettendo in relazione la scissione che il trauma implica per il soggetto con la separazione tra soggetto e vocalità, con una devocalizzazione data dall'allontanamento dell'individuo dal proprio vissuto.

Così, in *Não falei*, l'impossibilità di accedere alla memoria traumatica equivale a un'impossibilità di accesso al vocalico, come ambito profondo che contraddistingue l'unicità dell'individuo, sempre inteso nel suo slancio relazionale verso l'altro, verso chi ascolta. Il desiderio di Gustavo che il proprio pensiero possa prescindere dalla parola e materializzarsi negli altri è indice di questa tensione alla condivisione della propria storia e, al tempo stesso, della difficoltà che trova nel comunicarla. Un paradosso che il narratore torna a ribadire in altri due passaggi del testo:

> Se fosse possível. Minha história percebida como coisa, sem palavras, sem voz, mas apreendida inteira, sólida[11].

> Se fosse possível. Minha história percebida como rumor, sem palavras, sem voz, mas incorporada inteira, sólida. Na verdade ela assim é. A nossa imagem no mundo é a soma de rumores, dos passos que demos e dos que não andamos, passaram por nos[12].

Ancora una volta, il testo insiste sul desiderio di accedere a un pensiero che possa prescindere dalla voce e dalla parola, che si concretizzi indipendentemente, come "cosa", come oggetto solido, intero e autosufficiente. Di più, la reticenza di Gustavo alla vocalizzazione del trauma lo porta ad associare la storia individuale, la soggettività, al rumore: «A nossa imagem no mundo é a soma de rumores, dos passos que demos e dos que não andamos, passaram por nos». Un "rumore" che rimanda alla *phonè* pre-vocalica, e torna a richiamare la dimensione sonora come elemento cardine di quella

[11] *Ibidem*, p. 37.
[12] *Ibidem*, p. 114.

«unicità» che contraddistingue l'individuo e le sue relazioni con gli altri.

Per risalire all'origine di questo scollamento fisico tra il soggetto e la propria espressione "fisicamente" vocale, dobbiamo risalire alla natura del trauma che il testimone ha vissuto e che resiste a essere verbalizzato e vocalizzato: il trauma della tortura.

2. Perdere la voce: tortura, depersonalizzazione e devocalizzazione

Lo svincolamento, la scissione primaria che separa Gustavo dalla propria voce è radicata nell'esperienza traumatica che ha vissuto, quella della tortura, le cui conseguenze hanno implicazioni profonde sul piano dell'identità e sul piano del linguaggio. E non è un caso se, già nelle primissime righe del romanzo, il protagonista presenta se stesso proprio in qualità di sopravvissuto alla tortura:

> Fui torturado, dizem que denunciei um companheiro que morreu logo depois nas balas dos militares. Não denunciei, quase morri na sala em que teria denunciado, mas não falei. Falaram que falei e Armando morreu. Fui solto dois dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor da escola[13].

Ed è proprio l'identificazione di Gustavo con la figura del sopravvissuto, del torturato, che ci permette di risalire all'origine del processo di "devocalizzazione" sofferto dal protagonista, un processo che si lega in modo diretto al particolare tipo di violenza che la tortura rappresenta.

Nel suo recente saggio dedicato all'approfondimento degli aspetti politici e filosofici della tortura, Donatella Di Cesare si riallaccia alla radice del termine, spiegando che esso deriva dal latino *troquĕō*, da cui proviene l'italiano "torcere", e si lega etimologicamente allo «stiramento del corpo»; un'idea propria del linguaggio medico che si trasferisce poi all'ambito giudiziario: «si

[13] *Ibidem*, p. 8.

torcono le membra per rimettere a posto, per correggere e emendare. La tortura sarebbe allora la terapeutica della comunità»[14]. Se pensata in senso ampio, la tortura si presenta come un atto di dominio, una manifestazione di potere, «il potere di dominare l'altro, di sopraffarlo con il tormento, di sottometterlo con la sofferenza, di soggiogarlo con la vessazione», ma la sua rilevanza politica, come sottolinea Di Cesare, può essere compresa solo se la si intende nel suo carattere di «violenza assoluta»[15]. Nell'ambito politico e biopolitico, come nel caso delle violenze inferte ai prigionieri politici, ai sospettati di "sovversione", lo scopo della tortura è in genere quello di estorcere confessioni e informazioni durante gli interrogatori, mediante pratiche e strumenti scientificamente congegnati. La totalità della violenza nella tortura è data dal fatto che essa non ha mai come scopo la morte della propria vittima, ma, al contrario, mira a tenerla in vita per estorcerle la parola: essa allora è una violenza che si «compie in una ripetitività senza fine», sottoponendo il torturato all'«angoscia di un morire interminabile»[16]. «Non è l'annientamento del corpo il suo scopo ultimo. La tortura va oltre, facendo del morire una pena duratura, trasformando l'essere umano in una creatura morente. [...] L'altro, deumanizzato, è ridotto alla mera, passiva, corporeità»[17]: in questo consiste l'assolutezza della violenza nel caso della tortura, in una deumanizzazione del soggetto che, senza arrivare alla morte, muore interminabilmente.

Questa specificità della tortura, come brutale esercizio di potere che si esercita sul corpo e sulla psiche dell'individuo arrivando a minarne la soggettività, passa inevitabilmente anche attraverso la sfera del linguaggio. Le prime pagine del tomo V del *Projeto "Brasil: Nunca Mais"*, pubblicato dall'Arcidiocesi di São Paulo nel 1985, e dedicato ad analizzare la questione della tortura e a

[14] Di Cesare D., *Tortura*, Torino: Bollati Boringhieri, 2016, pp. 97-98.
[15] *Ibidem*, pp. 20-22.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*.

raccogliere le denunce e le testimonianze delle vittime di tortura durante la dittatura militare, riportano le parole dello psicanalista Hélio Pellegrino che, in un articolo pubblicato sulla «Folha de S. Paulo», scriveva:

> [A tortura] busca, à custa do sofrimento corporal insuportável, introduzir uma cunha que leve à cisão entre o corpo e a mente. [...] Na tortura, o corpo volta-se contra nós, exigindo que falemos. Da mais íntima espessura de nossa própria carne, se levanta uma voz que nos nega, na medida em que pretende arrancar de nós um discurso do qual temos horror, já que é a negação da nossa liberdade[18].

La negazione della libertà a cui mira la pratica della tortura si lega strettamente, secondo Pellegrino, al conflitto tra parola e silenzio che il torturato sperimenta:

> O centro da pessoa humana é a liberdade. Esta, por sua vez, é a invenção que o sujeito faz de si mesmo, através da palavra que o exprime. Na tortura, o discurso que o torturador busca extrair do torturado é a negação absoluta e radical da sua condição de sujeito livre. A tortura visa ao avesso da liberdade. Nesta medida, o discurso que ela busca, através da intimidação e da violência, é a palavra aviltada de um sujeito que, nas mãos do torturador, se transforma em objeto[19].

Si tratta quindi di una forma di depersonalizzazione che agisce sul soggetto scardinando la possibilità della sua

[18] Pellegrino H., *A tortura política*, in «Folha de S. Paulo», 5 giugno 1982, p. 3, cit. in *Projeto "Brasil: Nunca Mais"*, Wright J. e Evaristo Arns P. (coords.), 12 voll., A *tortura*, Arquidiocese de São Paulo, 1985, t. V, vol. I, pp. 1-2, all'URL http://dhnet.org.br/memoria/nuncamais/index.htm (data ultimo accesso, 23/11/2018).
[19] *Ibidem*.

autorappresentazione come individuo libero, un'individualità e una libertà che dipendono dalla parola.

Voce e parola, corpo e linguaggio, la distruzione che la tortura comporta agisce sull'individuo demolendo i vincoli tra quelle sfere che costituiscono la sua identità. Come racconta il narratore, del meccanismo di annichilimento che la tortura comporta, egli riporta innanzitutto i segni sul corpo: «cheguei horrível, magro, barbudo, machucado, com cara de bicho bravo»[20]; l'amico medico, Francisco Augusto, «recolocou os ossos de meus dedos no lugar, constatou surdez definitiva no ouvido direito e indicou um amigo dentista para os dois dentes perdidos»[21]. Qui Bracher torna a insistere sulla dimensione del suono, attribuendo simbolicamente alla tortura la capacità di interrompere, nella vittima, l'accesso a quella sonorità, a quel mondo di parole e rumori che sedimenta profondamente il legame del protagonista con i luoghi e le persone della sua vita, e dunque la sua identità. Il suono torna a imporsi anche nella descrizione della cura, della ricomposizione delle membra che le sevizie hanno "torto": «fechei os olhos e senti Francisco Augusto recolocando meus ossos no lugar [...] não senti dor alguma, apenas calor e confiança e toda minha musculatura relaxou, dormi ao som do crec-crec»[22]. Questa onomatopea traduce il suono consolatorio della ricomposizione del corpo, un corpo che nella tortura rischia di perdersi – «quando o corpo não fosse mais o meu», rifletteva Gustavo –, attraverso la sua riduzione a mera carne nelle mani, appunto, del carnefice.

Di Cesare, riflettendo sulla testimonianza di Jean Améry e sull'idea di *Verfleischlichung*[23], pone l'accento proprio su questa capacità intrinseca della tortura di ridurre l'essere umano a carne.

[20] Bracher B., *Não falei*, cit., p. 131.
[21] *Ibidem*, p. 9.
[22] *Ibidem*, p. 126.
[23] Cfr. Améry J., *Intellettuale ad Auschwitz*, Torino: Bollati Boringhieri, 1993, cit. in Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 102.

La tortura, «violando i confini del corpo, viola i confini dell'io»[24], è questo il potere del carnefice, termine composto da *carnis* e *facĕre*, la cui azione si compie sulla carne altrui[25]. Tale riduzione del soggetto e del suo corpo a mera carne è anche una riduzione che si gioca sul piano politico e biopolitico, perché il concetto stesso di carne sfugge a una definizione filosofica che la comprenda entro i limiti del politico. In dialogo con il pensiero di Roberto Esposito[26], Di Cesare si sofferma su questo punto, evidenziando come la nozione di carne, questo concetto-limite che «non coincide con il corpo» ma che rappresenta «quella parte, quella membrana, che ne eccede i limiti», proprio in quanto materia «selvaggia» e «inorganica», appartenga alla sfera dell'impolitico. In questo senso, «l'opera del carnefice va al di là della distruzione fisica. Nelle sue mani la vittima è trasformata in essere morente, carne lacerata, *disjecta membra* di un corpo che non è più corpo»[27].

Questa separazione del corpo dalla mente e dal linguaggio, questa dissezione del corpo ridotto a carne, agisce sulla psiche, tormentando chi sopravvive alla tortura: «não comentei sobre a agitação noturna e a impossibilidade de dormir mais de quinze minutos seguidos. Pesadelos todos temos e eu não podia enlouquecer»[28]. Gustavo non confida all'amico medico le conseguenze psicologiche della tortura, poiché ammetterle equivarrebbe a farsi diagnosticare la follia. Nella dimensione del sogno, negli incubi di Gustavo, la dinamica di dominio che si realizza nella tortura si riallaccia ancora una volta alla dimensione della voce, del grido, collegato al ventre materno. Qui, tuttavia, la relazione con la sfera materna del suono si gioca sulla

24 Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 102.
25 *Ibidem*, p. 114.
26 Cfr. Esposito R., *Bíos. Biopolitica e filosofia*, Torino: Einaudi, 2004, cit. in Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 115.
27 Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 116.
28 Bracher B., *Não falei*, cit., p. 9.

deformazione della voce in grido, in una metafora brutale che rimanda alla sofferenza dell'aborto:

> O poder, em pesadelos que tenho, assemelha-se a uma grande massa de energia, um buraco negro, [...] chega e suga os grupos em seu turbilhão alucinado, tritura e esmaga, como os ferros de abortar. Ouço o grito uterino quando a cureta chega ao vivo do seu músculo, de estalidos de esqueletinhos que se quebram e se despedaçam (Pedro Nava). Acordo suado, a cabeça latejando, resistindo ainda a força do sugador que já me levou o corpo[29].

Il sogno che lo tormenta, come spiega il narratore, è conseguenza di quella forza che lo ha privato del suo corpo, di quel buco nero che lo ha risucchiato sotto i colpi degli aguzzini. La rappresentazione di questa violenza, nel sogno, è veicolata attraverso la sfera uditiva («ouço»), e la citazione delle parole del medico, poeta e memorialista Pedro Nava metaforizzano l'esercizio del potere nei termini di un'estrazione violenta del soggetto dalla sua identità primigenia, una morte nel ventre materno, quella dell'aborto. Una metafora tutta giocata sulla sfera sonora («grito uterino»; «estalidos»), sull'assonanza («estalidos de esqueletinhos que se quebram»), sulla materialità del corpo e sulla violenza degli strumenti che lo squarciano («quando a cureta chega ao vivo do seu músculo»). In questa metafora ritroviamo la scelta di Bracher di sfruttare il tema della voce come espressione corporea della soggettività, fin dalla sua radice materna, e di insistere sulla devocalizzazione come depersonalizzazione del soggetto, per entrare in profondità nei meccanismi di decostruzione identitaria che la tortura comporta.

La metafora chirurgica, che Bracher riporta al piano della voce e del grido, rimanda a un altro aspetto chiave della pratica della tortura, che Di Cesare descrive come «metafisica dell'estrazione»:

[29] *Ibidem*, p. 48.

la brutale azione di annichilimento che la tortura mette in atto è indirizzata infatti a squarciare il corpo «per farne affiorare il segreto occultato al suo interno. Si tenta di aprire l'involucro della pelle per raggiungere quel luogo recondito che il torturato custodirebbe»[30]. Si tratta di una violenza volta a estrarre, con tecniche e strumenti scientificamente elaborati, non solo la parola o la "confessione", ma qualcosa di più profondo e intimo, ossia quella «dimensione del segreto» che, come spiegano Maren e Marcelo Viñar, è uno dei «fondamenti dell'identità»[31]. Il fine ultimo della tortura non coincide dunque con l'estorsione di informazioni, ma con il totale dominio dell'altro, attraverso l'accesso al suo segreto: «Nel segreto è il fulcro, o meglio, il fondo abissale dell'esistenza. Su questa vuole dominare l'aguzzino»[32]. Per questo motivo, il tormento della tortura è potenzialmente infinito, e non ha limite se non nella necessità di evitare la morte della vittima; anche se Gustavo non ha informazioni utili per i suoi aguzzini, essi non possono saperlo, e insistono quindi nel cercare di accedere alla sfera inaccessibile della sua segretezza.

«O terrível, talvez, seja o arbitrário, o inesperado. Para mim foi terrível não saber quando ia acabar [...] não há como deixar de esperar o fim. Ou ao menos uma réstia de solidariedade. E esse é um mecanismo que mina nossa resistência, preciso combatê-lo, mas nunca conseguimos de todo»[33]: il tentativo di estorsione del segreto non ha fine, e per la vittima della tortura il tormento maggiore è quello di non poter sapere quanto ancora si prolungherà la sofferenza, avere coscienza della totale imponderabilità del supplizio a cui è sottoposto. La speranza che la tortura cessi, come Gustavo suggerisce, è un meccanismo di fiducia, che scatta quando si stenta ad accettare l'assoluta

[30] Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 138.
[31] Cfr. Viñar M. e Viñar M., *Exil et torture*, Paris: Denoël, 1989, cit. in Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 140.
[32] Di Cesare D., *Tortura*, cit., pp. 140, 141.
[33] Bracher B., *Não falei*, cit., pp. 119-120.

arbitrarietà della violenza, è la speranza di poter riconoscere nell'altro, nell'aguzzino, una parvenza di solidarietà umana. E il dolore inferto dalla tortura mette a repentaglio proprio la possibilità di riconoscere l'umanità dell'altro: «la sofferenza è più acuta, e più difficile da sopportare, perché è stata inflitta da altri esseri umani [...] è un trauma che lacera intimamente la vittima, ne mina il rapporto con il mondo»[34].

> Com toda a força do espírito transformar os algozes em animais, não deixar a menor brecha, não conversar sobre Pelé. Coisa impossível, não conheci um que tivesse sido capaz. E então, junto com o medo, a vergonha toma conta de nós. Porque é feio. O prazer de bater, o rosto dos homens, sangue, apanhar, a risada, um teatro, vômito, aquela luz balançando, o cansaço dos homens que batem, o suor deles, a barriga branca que aparece sob a blusa azul amarfanhada, o nariz com cravos, os meus gemidos, seus dentes tortos, o meu teatro, não aguentar mais, o medo de morrer, chorar e tentar não enxergar o que vi, não entender o que via, esquecer. Éramos todos homens, impossível apagar de meus neurônios essa informação. Éramos homens[35].

Per il sopravvissuto, la violenza della tortura si prolunga oltre la cella, nella permanenza della vergogna e del torturante sospetto del tradimento che pende sul capo di chi è tornato in libertà. «Falaram que falei e Armando morreu», spiega immediatamente il narratore, presentando così il nodo cruciale che nel romanzo si dipana dal binomio silenzio-voce (*falar-não falar*), in relazione alla parola pronunciata o taciuta nella sessione di tortura, quella che ha il potere di salvare o di condannare. Come osserva Di Cesare, «il torturato, chiuso dalle domande, non ha scampo. Se tace, ha già firmato la propria condanna. Se parla, tradendo se stesso, prima

[34] Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 142.
[35] Bracher B., *Não falei*, cit., p. 126.

ancora che i suoi, si discredita a vita come traditore»[36]. Il sospetto del tradimento, nel caso di Gustavo, si lega direttamente alla morte di Armando, ucciso subito dopo la sua scarcerazione: «Fui solto dois dias após sua morte e deixaram-me continuar diretor da escola».

Questo sospetto è subito messo a fuoco, nel romanzo, attraverso le parole di Luiza, sorella di Armando, ed è rappresentato ancora una volta attraverso la simbologia della voce e dell'udito:

> Luiza aconselhou-me resistência revolucionária, hesitou, sua voz ganhou a eletricidade ruim dos choques militares, ainda pior, e meu ouvido direito ensurdeceu definitivamente, apesar de Armando você continua um dos nossos, nem todos resistem, mesmo os mais fortes, Eliana morreu sem saber, não se preocupe[37].

La voce del sospetto è rappresentata qui in analogia al suono dell'elettroshock, quello degli elettrodi applicati alla vittima dai militari nelle stanze della tortura, ma l'effetto che ha su Gustavo è ancora peggiore («ainda pior»): la violenza degli aguzzini e il sospetto del tradimento hanno lo stesso potere torturante, ma quest'ultimo è più atroce da sopportare, poiché è la manifestazione di ciò che della tortura si perpetra all'infinito. È in questo momento che l'orecchio destro di Gustavo diventa completamente sordo, in una simbologia che rimanda a una forma di annullamento dell'individuo alla quale concorrono tanto la tortura quanto il sospetto del tradimento: il lavoro di annullamento, di privazione dell'udito, cominciato dai suoi aguzzini, è portato a termine dalle parole di amici e familiari che sospettano Gustavo di aver tradito.

Al meccanismo di depersonalizzazione e colpevolizzazione che il torturato subisce, soggiace però una scissione primaria, quella

[36] Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 140.
[37] Bracher B., *Não falei*, cit., pp. 8-9.

che si dà sul piano del linguaggio, e che ha a che fare con la possibilità della rielaborazione dell'evento traumatico che la tortura comporta. È la frattura che la tortura attua sulla lingua e sulla parola:

> Mentre pretenderebbe di costringere la vittima a parlare, la tortura la azzittisce. [...] Quel corpo reso carne straziata non può avere voce, neppure quella inarticolata del grido. Il potere soggioga, sopraffà la lingua, la violenza la ammutolisce. Il torturato non riesce più ad articolare i suoi spasimi, le sue pene, il suo strazio, l'affanno, l'afflizione. Lo scarto che sempre esiste tra corpo e linguaggio diventa incolmabile. Senza più appigli nei significati, senza più semantica, la lingua della vittima è degradata, abbassata ai suoni inarticolati che prorompono dal corpo sofferente[38].

Questa specifica azione della pratica della tortura sul linguaggio è anche il suo paradosso, poiché, come osserva Di Cesare, mentre il supplizio «vorrebbe penetrare fin nell'intimo della vittima, nella sua più intangibile interiorità, per rovesciarla all'esterno e impossessarsene», esso in realtà «ne annienta il linguaggio, rendendo vana la sua stessa impresa»[39]. La «sapiêcia das surras», di cui si avvalgono gli aguzzini, lascia spazio solo al «balbucio do *homo demens*»[40], dopo che, attraverso la violenza sul corpo e sulla psiche, l'annichilimento della sua voce si è tradotto nell'annichilimento dell'individuo. Essa lascia spazio solo al balbettio inarticolato, come quello della figlia Lígia, appena nata quando Gustavo esce di prigione, un vagito che, significativamente, Gustavo non riesce a sopportare: «não conseguia tocar em Lígia. Seu balbucio de bebê era-me insuportável»[41]. Questo balbettio, la voce pre-semantica del

[38] Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 141.
[39] *Ibidem*, pp. 20, 21.
[40] Bracher B., *Não falei*, cit., p. 109.
[41] *Ibidem*, p. 9.

neonato, nella sua vitalità ancestrale, non è compatibile con la parola disarticolata dalla tortura, un balbettio altrettanto privo di semantica, ma solo in quanto de-vocalizzato attraverso la violenza.

3. Ritrovare la voce: rivocalizzazione e testimonianza

Ritrovare la voce dopo l'esperienza della tortura, forse più che in altri contesti post-traumatici, è allora una sfida complessa, perché questa frattura tra corpo e linguaggio richiede una ricomposizione profonda, di una difficoltà tale da portare il narratore a esprimere il desiderio di poter veicolare un messaggio che prescinda dalla parola: «se fosse possível um pensamento sem palavras», auspicava Gustavo nell'*incipit* del romanzo. Questa sfida di ricomposizione si pone nel momento in cui l'arrivo di Cecília, che chiede a Gustavo di farsi testimone, lo costringe a rivangare il suo passato traumatico, a vocalizzarlo, rispondendo o preparandosi a rispondere alle sue domande: «ocupo-me demais com essa futura entrevista [...] Armando andava sumido no meu pensamento, agora volta com força»[42]. Gustavo ha modo di rendersi conto che il trauma della tortura, che appartiene al suo rimosso, è un trauma irrisolto, e che la cella in cui è stato incarcerato, le stanze della tortura, sono spazi dai quali non è mai davvero uscito:

> A regra do jogo na prisão, de onde não consigo sair, apesar de não ter nada lá que me seja útil, esse encontro marcado, ela ligou confirmando, verá aqui na semana que vem, ela e sua entrevista me fazem voltar e estou preso, há um chumbo que faz pender meus pensamentos para lá, trinta e quatro anos atrás [...][43].

La richiesta di recuperare nella memoria la sua esperienza traumatica è, per Gustavo, una forma di tortura a sua volta, poiché lo proietta con la mente direttamente all'interno della cella, «ela e

[42] *Ibidem*, p. 70.
[43] *Ibidem*, p. 124.

sua entrevista me fazem voltar e estou preso», e lo porta a stabilire un parallelo fra le domande sottoposte negli interrogatori e quelle che Cecília gli farà: «Os torturadores tinham prazer em bater, mas não batiam por prazer, e sim para coletar informações. […] Essa moça tenta fazer o mesmo. […] Mas, como na tortura, cada um falará o que não o ameace, só o que não torne penso o seu presente»[44]. L'appuntamento con Cecília fa riemergere, contemporaneamente, il fantasma del sospetto, «na verdade não pensei mais no assunto de qualquer ângulo; agora ele volta a me obsedar»[45]. Obbliga Gustavo a rendersi conto di come il *character indelebilis* della tortura lo abbia portato a riconoscere negli altri un'accusa di tradimento che in realtà la tortura stessa aveva insinuato in lui: «A própria ideia da traição que lia nos olhos dos outros […] eram apenas a confirmação do que levava dentro»[46]. Lo costringe a confrontarsi nuovamente con lo sguardo di compassione che ha potuto leggere in chi lo ha identificato come vittima, e con quello di ammirazione di chi lo ha visto e lo vede come un eroe: «Lia também compadecimento que, com o tempo, transformou-se em respeito e admiração. [...] Talvez por isso o assunto volte com força e me incomode a ponto de não conseguir sair daquela maldita prisão onde não falei»[47].

Gustavo si rivolta contro l'idealizzazione del trauma che ha vissuto, mettendo a nudo quella stessa essenza che Améry riconosceva alla tortura. Come spiega Di Cesare, in Améry troviamo la smentita della filosofia sartriana della Resistenza: «non può esserci riscatto né redenzione, nel martirio della tortura. Senza difesa, senza soccorso il torturato è abbandonato a se stesso», e nella tortura «non c'è posto né per l'autonomia né per la

44 *Ibidem*, p. 115.
45 *Ibidem*, p. 126.
46 *Ibidem*.
47 *Ibidem*.

resistenza»[48]. Così, Gustavo rifiuta l'idealismo di chi cerca nella sua esperienza una possibilità di redenzione e di rinascita: «os jovens, os bons e puros, eles pensam que a intensidade do renascer apaga o horror de ter morrido. E não é verdade»[49]. Come scriveva Améry, «Chi ha subito tortura non può più sentirsi a casa nel mondo. L'onta dell'annientamento non può essere cancellata. La fiducia nel mondo, crollata in parte con la prima percossa, e definitivamente con la tortura, non può essere riconquistata»[50].

L'impossibilità della redenzione e del perdono, l'impossibilità dell'uscita dalla cella, del superamento del trauma sono il risultato della disarticolazione che la tortura ha comportato sul piano del corpo, della psiche e del linguaggio. Una storia che Gustavo vorrebbe poter raccontare – «Eu falaria isso, Cecília, se fosse possível» –, ma la devocalizzazione della tortura sembra impedirglielo. Tuttavia, se la tortura ha ridotto il linguaggio al livello di una *phonè* pre-semantica in cui regna il balbettio inarticolato, allora, come suggerisce Di Cesare,

> La risposta sta nel ripartire dal rantolo, nel riprendere quel balbettio soffocato, nel riarticolarlo. Proprio perché nella violenza estrema, che chiude la bocca, riduce al silenzio, consegna all'oblio, si è consumata l'ultima scena della tortura, solo nella parola può esserci riscatto[51].

In *Não falei*, il difficile tentativo di ricostruzione del linguaggio del trauma sembra orientarsi proprio in questa direzione, da un lato tematizzando la difficoltà di tale ricostruzione attraverso la voce della vittima, e dall'altro mettendo in pratica un tentativo di avviarla, attraverso la trasposizione del trauma nella pagina letteraria. E nella scelta narrativa di Bracher possiamo riconoscere

[48] Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 103.
[49] Bracher B., *Não falei*, cit., p. 126.
[50] Di Cesare D., *Tortura*, cit., 105.
[51] *Ibidem*, p. 142.

un tentativo in questo senso: la voce narrante di Gustavo, infatti, procede nel testo a un incessante lavoro di decostruzione e ricostruzione del linguaggio, a una meta-riflessione che continuamente rimanda alla parola come *phonè*, come suono.

Per seguire la linea suggerita da Jaime Ginzburg, come si evince dallo studio «da linguagem de vítimas de tortura no Brasil, para quem a dor corporal levou a um colapso das relações convencionais com o uso da língua»[52], anche nel caso di Gustavo la narrazione della tortura richiede un ripensamento e un'uscita dall'organizzazione logica del discorso. Se l'esperienza della tortura è capace di agire sul soggetto e sul suo linguaggio annientandone a un tempo identità e voce, il lavoro che Gustavo si trova ad affrontare nel momento in cui si sforza di confrontarsi con il proprio vissuto, è quello di un nuovo apprendimento, un'opera di ricostruzione del sé che passa prima di tutto attraverso una nuova acquisizione del linguaggio:

> Meu, minha, meu, como uma criança pequena aprendendo a fala da tribo, encontro-me nessa fase de adquirição de uma nova linguagem uma vez que a antiga, a que sabia e usei, suas palavras parecem ter se tornado estéreis, foram discutidas, aceitas e transformadas em algo que não reconheço mais [...] Como se precisasse novamente nomear e tomar posse do que levo comigo. Retornar à primeira pessoa e ao possessivo [...][53].

Le circostanze che lo costringono a recuperare il rimosso e a raccontare di sé e del proprio passato, implicano, come esplicita il narratore in questo passaggio, un recupero di quella «materialità elementare» della parola a cui fa riferimento Cavarero, un ritorno a

[52] Cfr. Ginzburg J., *Literatura e direitos humanos: notas sobre um campo de debates*, in Umbach R.K. (a cura di), *Memórias da repressão*, Santa Maria: UFSM/PPGL Editores, 2008.
[53] Bracher B., *Não falei*, cit., p. 15.

quel balbettio di cui parla Di Cesare. L'evocazione del linguaggio primitivo del bambino – «meu, minha, meu» – che impara a identificare se stesso attraverso i pronomi possessivi e la prima persona – «Retornar à primeira pessoa e ao possessivo» –, indica un ritorno a una sfera pre-semantica, dalla quale il narratore è costretto a ripartire per ricostruire da zero la propria immagine nel mondo che la tortura ha disintegrato. E non è dunque casuale che Gustavo, una volta abbandonate la casa e la città natale, si avvii a dedicarsi a un nuovo lavoro: «Vou me dedicar ao projeto de Lucília, na universidade, o estudo das dificuldades na apreensão da linguagem»[54]. Questa nuova fase, in cui la rimemorazione si accompagna all'approfondimento dello studio della parola, è quella in cui si trova Gustavo nel presente della narrazione, ed è parte integrante della modalità in cui si dispiega il suo flusso di coscienza, un pensiero che si sofferma sulla parola per smembrarla ed esaminarla, in una costante decostruzione di significanti e significati alla ricerca della radice etimologica.

Elenchi di parole, associazioni di significato, dissezione etimologica dei vocaboli, delle forme grammaticali e degli usi linguistici, nel pensiero altalenante di Gustavo spezzano continuamente il testo e sembrano coincidere con quell'esercizio di apprendimento *ex novo* a cui il narratore si sente costretto. Nel testo gli esempi della presenza di questo procedimento sono numerosi, e il ruolo di questo lavorío ininterrotto sulla parola, di questa forma di decostruzione e ricostruzione continua, è quello di scindere e smembrare le parti minime del suono e del senso, per andare alla ricerca di una nuova lingua, quella della testimonianza.

In *Não falei*, allora, nel flusso di coscienza frammentario e discontinuo del testimone, nell'insistenza a lavorare sul linguaggio, su significanti e significati, alla ricerca di una parola nuova che possa risorgere da quel balbettio inarticolato che la tortura ha lasciato dietro di sé, Gustavo torna alla parola pre-politica,

[54] *Ibidem*, p. 10.

anteriore al *logos*, come tentativo di ripartire dalla sonorità primigenia della parola per avviare una possibile rivocalizzazione, per ritrovare la voce. Se «il compito del linguaggio sta nell'articolare ciò che il potere ha disarticolato», e dunque «far rientrare il corpo torturato nella lingua, recuperarlo alla comunità e alla sua storia»[55], è il testo letterario stesso a mettere in moto questo percorso di rivocalizzazione, un gesto politico e narrativo che risponde alla sfida della dicibilità del trauma della tortura e ne veicola la testimonianza.

[55] Di Cesare D., *Tortura*, cit., p. 141.

AGNESE SOFFRITTI

Un flâneur *alla portoghese: Cesário Verde e le ferite del moderno*

I doni devono colpire chi li riceve tanto profondamente da spaventarlo.

Walter Benjamin, *Einbahnstrasse*

Introduzione

È con Cesário Verde (1855-1886) che l'immaginario della città si afferma prepotentemente nella lirica portoghese[1], anche se non mancano altri esempi contemporanei, tutti sulla scia dell'esperienza della moderna poesia baudelairiana che dalla capitale del progresso giungeva in fantomatiche e controverse manifestazioni a ravvivare la scena culturale lusitana.

E la città, reale o letteraria, è il luogo in cui più emblematicamente si verificano gli "choc" che vengono a sconvolgere la monotona vita di un paese che, allo scoccare della fine dell'Ottocento, viveva in uno stato di impasse storico-culturale soffocante, mentre il mito del progresso e della modernità sconvolgeva gli scenari di buona parte del resto dell'Europa. Tuttavia è proprio questo choc che rivela bruscamente le contraddizioni della crisi di una nazione, e al tempo stesso la sua entrata in una modernità a cui nessuno può sottrarsi e che si manifesta però secondo stilemi tutti particolari.

Di qui l'interesse ad approfondire la lirica di un poeta di ispirazione realista che per l'ardire e la violenza di certe

[1] David Mourão-Ferreira afferma infatti che fu Cesário Verde «o homem que nos ensionu a ver a cidade» (Mourão-Ferreira D., *Hospital das Letras, Ensaios*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1981, p. 89).

trasfigurazioni poetiche non venne apprezzato dai contemporanei, ma si trasformò poi, come sottolineato da Pessoa, in uno dei maestri della modernità in Portogallo.

Per comprendere la portata dell'opera poetica di Cesário Verde è indispensabile inquadrare le caratteristiche del «fin de siècle» quale tempo di una forte accelerazione dei processi di sviluppo economico e tecnico-scientifico che in questo periodo alimenta un vero e proprio «mito del progresso»: la rivoluzione industriale e i sovvertimenti sociali, danno l'idea di essere entrati in un'altra temporalità che si esprime prima di tutto in una nuova configurazione spaziale. Tutto l'orizzonte mondano si trasforma allora in orizzonte metropolitano[2]. Si tratta di un paesaggio costellato di macchine a vapore, fabbriche, ferrovie, brulicanti centri abitati che trovano in Parigi il proprio prototipo di evoluzione; ma si tratta anche dello scenario dell'espansione di un mercato mondiale che assorbe e trasforma quelli locali, delle agitazioni di potenti movimenti sociali di massa che delineano un contesto di perpetuo cambiamento, instabilità e scatenarsi di energie sommerse.

È in tale circostanza che si manifesta un vero e proprio "choc", inteso come l'incontro-scontro con un nuovo mondo, come crollo delle certezze e delle abitudini di una società tradizionale.

Moretti pare non concordare con Benjamin quando in *Di Alcuni motivi in Baudelaire*[3] definisce la nuova vita cittadina come un estendersi di choc. Per il critico italiano, il manifestarsi di uno choc presuppone un sistema di aspettative estremamente rigido destinato a infrangersi in modo fragoroso. Questa sarebbe una condizione tipica delle società tradizionali, e non delle moderne metropoli travolte dai cambiamenti, dove l'orizzonte delle attese si

[2] Rella F., *Miti e figure del moderno*, Milano: Feltrinelli, 1993.

[3] Benjamin W., *Angelus Novus*, Torino: Einaudi Editore, 1995, p. 89.

è fatto molto più elastico, divenendo permeabile al carattere mutevole della vita urbana[4]. In realtà la contraddizione si scioglie se pensiamo che Baudelaire descrive la metropoli dell'Ottocento come un soggetto che si sta delineando[5], qualcosa nel suo fiorire (anche nel male), e non quando il processo si è già assestato. E se il discorso di Moretti mantiene una sua pertinenza teorica, capiamo quanto lo choc sia stato elemento portante nel Portogallo in cui Cesário Verde scriveva: ci troviamo di fronte a un differente sistema di sviluppo, quello di un paese del Sud, ancora prevalentemente agricolo e rurale rispetto ai moderni paesi del Nord[6], retto da una società effettivamente più tradizionale in cui i colpi della modernità sarebbero risuonati in modo contraddittorio.

Eduardo Lourenço sottolinea come, inspiegabilmente, nel cuore del XIX secolo, solitamente descritto come periodo di esaltazione dei progressi della scienza e della tecnica e caratterizzato dalle grandi evoluzioni materiali, l'atmosfera che si respirava non fosse di solare fiducia ma di «cansaço, frustração, desilusão»[7], un'atmosfera dai toni cupi e "apocalittici"[8].

Questo è sicuramente evidente nel caso portoghese in cui alla maniera nietzschiana la modernità si presentava prima di tutto sotto i segni della decadenza[9]. Fin dalla perdita del Brasile come

[4] Moretti F., *Segni e stili del Moderno*, Torino: Einaudi Editore, 1987, p. 146.
[5] «Rispetto a essa (Londra) la Parigi di Baudelaire conserva ancora alcuni tratti del buon tempo antico» (Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 107).
[6] Cfr. Verde C., *Nós*, in ID, *Obra completa*, Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 163.
[7] Lourenço E., *O canto do signo*, Lisboa: Editorial Presença, 1994, p. 317.
[8] Si pensi a un saggio fondamentale sulla letteratura di fine secolo, come quello di Maria Teresa Pinto Coelho, intitolato, non a caso, *Apocalissi e rigenerazione*. Si veda, Pinto Coelho M.T., *Apocalipse e Regeneraçao. O Ultimatum e a mitologia da Pátria na literatura finissecular*, Lisboa: Edições Cosmos, 1996.
[9] Il filosofo ci ricorda che quando il passato pesa troppo sul presente, per l'importanza che gli è intrinsecamente conferita, il presente non potrà che venire interpretato come decadenza di quel passato (Cfr. Nietzsche F., *Unzeitgemässe*

colonia (1822) si parlava della possibilità di costituire un nuovo Brasile in Africa per non mettere in crisi quell'ipertrofia identitaria secondo cui il Portogallo avrebbe potuto continuare a esistere solo come impero, schiacciato da un mitico passato grazie al quale, fin dalla sua fondazione, il paese era stato votato all'espansione[10]. Per Eduardo Lourenço, *Os Lusíadas* (1572), la grande epopea scritta da Camões per celebrare i viaggi di Vasco da Gama in cui il Portogallo passava a essere altro da sé[11] chiudendosi nella sfera dell'impero, raccoglie la «prima ed eterna figura, che, senza di esso, avrebbe forse smarrito la chiave e la volontà della sua resurrezione»[12]. Il vero detonatore della crisi sarebbe stato l'ultimatum inglese del 1890, che oltre alla fine del progetto imperiale segnava il crollo della fragile iperidentità lusitana, svelando traumaticamente al paese la sua natura non di «centro» ma di «periferia» e di subalternità nei confronti delle vere potenze europee.

Cesário Verde, deceduto di tubercolosi nel 1886, a soli trentun'anni, non avrebbe assistito al trauma vero e proprio. Ma è evidente che il dibattito sulle colonie era già all'ordine del giorno e la mal celata fragilità di una nazione che non si sapeva bastare, e aveva bisogno di guardare altrove per non dover affrontare le proprie intrinseche debolezze, si rifletteva nell'atmosfera cupa della fine del secolo.

Betrachtungen, 1873-1876, trad. it. di Giametta S. e Montinari M., *Considerazioni inattuali,* Torino: Einaudi Editore, 1981, p. 84).

[10] Lourenço E., *Portugal como destino seguido de Mitologia da saudade*, 1998, trad it. di Vecchi R. e Russo R., *Il labirinto della saudade. Portogallo come destino*, Reggio Emilia: Diabasis, 2006, p. 76.

[11] I territori annessi non andavano a sommarsi all'angusto spazio metropolitano, ma lo trasfiguravano profondamente ricostruendolo come impero, conferendo all'orizzonte nazionale una prospettiva di apertura senza fine. Si veda Lourenço E., *ibidem*, p. 77.

[12] Lourenço E., *O labirinto da saudade. Psicanálise mítica do destino português*, 1992; *ibidem*, p. 12.

L'altra faccia della medaglia del sentimento di decadenza, quella che guardava all'interno, era oggetto di interesse di un gruppo di giovani contemporanei di Cesário, europeisti ed *estrangeirados*[13] tra cui spiccano i nomi di Antero de Quental, Eça de Queirós, Oliveira Martins, Guilherme de Azevedo, che, nel 1871, riunendosi nel *grupo do Cenáculo* e organizzandosi nelle *Conferências do Casino,* cercavano di gridare al Portogallo le «Causas da decadência dos Povos Peninsulares»[14]. L'idea di un «atraso», di un ritardo, nasce da un esercizio comparativo: «quem pensa e sabe hoje na Europa não é Portugal, não é Lisboa, cuido eu: é Paris, é Londres, é Berlim»[15].

Del resto, anche a livello di trasformazioni materiali, la stessa città di Lisbona, quella che più di tutte veniva identificata con il fior fiore della modernità, mostrava un paesaggio non privo di contraddizioni:

> Lisboa cidade de contrastes. Pelas ruas da cidade rodavam a velocidades consideráveis alguns elegantes automóveis e em breve os carros elétricos fariam esquecer os velhinhos ônibus e Americanos, mas, durante muito tempo, todos eles conviveriam ainda, no mesmo espaço, com o pequeno e resistente burro[16].

I giovani irriverenti della *Geração de 70* portavano alla luce lo stato di arretratezza e stagnazione non solo dei processi di evoluzione materiale, ma anche della situazione politica e culturale

[13] Cfr. Quadros A., *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos cem anos*, Lisboa: Fundação lusíada, 1989.
[14] Si tratta del titolo della conferenza di apertura pronunciata da Antero de Quental. Quental A., *Causas da decadência dos povos peninsulares nos últimos três séculos*, 1871, Lisboa: Ulmeiro, 1979.
[15] Quental A. de, *Carta a Feliciano de Castilho*, in ID, *Prosas escolhidas*, Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1942.
[16] Gomes Magalhães P., *Belle époque: a Lisboa de finais do séc. XIX e início do séc. XX*, Lisboa: A Esfera dos Livros, 2014, p. 114.

del Portogallo, definendo la condizione periferica del paese non tanto in termini spaziali ma temporali, come ritardo rispetto ai meccanismi che caratterizzavano la cosiddetta culla della modernità.

Gli stessi giovani promuovevano dunque una rivoluzione culturale, che passava prima di tutto per la letteratura. La conferenza di Eça de Queirós si intitolava *A nova literatura. O realismo como nova expressão de arte* e proponeva di combattere un Romanticismo ormai esausto, sulla scia delle correnti provenienti dal positivismo francese. È da notare in questo contesto l'accento posto sulla parola «nuovo», indicativo del fatto che la modernità non si conquista solo a prezzo di cambiamenti materiali e tecnici, ma anzitutto attraverso una rivoluzione del pensiero capace di schiudere gli angusti orizzonti della cultura portoghese. Del resto, come emerge nella *Correspondência de Carlos Fradique Mendes*: «Uma nação só vive porque pensa. Cogitat ergo est. A Força e a Riqueza não bastam para provar que uma nação vive duma vida que mereça ser glorificada pela História»[17].

In questo studio si cercherà, dunque, da un lato di riconoscere una "estetica dello choc" – un'estetica della rottura, della ferita – nell'ambito di un tentativo epocale di rinnovamento culturale; dall'altro di indagare il rapporto complesso che si instaura tra la modernità peculiare della realtà storica portoghese, una realtà di crisi e traumi, e la letteratura.

L'uso dello choc, termine riconducibile alla sfera psicologica, in un campo, quello letterario, che non gli è proprio, ci induce ad affrontare necessariamente alcune questioni di ordine filosofico.

Esiste un importante dilemma legato al tema della modernità, non esclusivamente portoghese. Da sempre l'umanità si interroga sulla natura del sapere, di come conoscere la realtà e farne propriamente esperienza. Da un lato, la realtà moderna, in perpetua

[17] Queirós E. de, *A Correspondência de Carlos Fradique Mendes*, 1900, Lisboa: Livros do Brasil, 2002, p. 112.

trasformazione, appare sempre inafferrabile nella sua natura più profonda e autentica: non esiste a questo proposito immagine più appropriata di quella che propone Marx nel *Manifesto del Partito Comunista*: «Tutto ciò che è solido si dissolve nell'aria»[18]. Dall'altro lato, le trasformazioni prodotte dal progresso iniziano a svelare un mondo di contraddizioni, una realtà non più sondabile con la sola guida della ragione, che da Cartesio in poi si è proposta come unico strumento conoscitivo; la realtà moderna ed eccessiva della metropoli, quindi, non è più controllabile da una ragione che, nel momento in cui delimita i confini dello scibile, apre anche a spazi mai prima considerati, il cuore di tenebra dell'esistente. È qui che si innesta e si mostra, sia pur parzialmente, il legame tra il lato oscuro dell'esperienza e la natura sorprendente dello choc. Tuttavia, sorge spontaneo domandarsi perché uno scrittore che vive lo choc entro le coordinate di un'esperienza personale, decida di trasferirlo sulla pagina, di scatenarlo nel suo pubblico di lettori, e se inoltre esista una finalità superiore al puro gioco estetico, se sia possibile che l'estetismo si trasformi in estetica, e se lo choc poetico che ci pone faccia a faccia con il lato inquietante e irrazionale del mondo possa trasformarsi in quel dispositivo in grado di illuminare sotto un'altra luce, e forse più profondamente, la natura stessa della realtà.

1. Il poeta per le strade

Cesário Verde fa esperienza della città moderna vagando per le sue strade e incarnando la figura del *flâneur,* espressione di un nuovo modo di vivere lo spazio del moderno: quello del viaggiatore senza viaggio, il dandy che non sapendo più come appropriarsi del tempo

[18] Marx K., Engels F., *Manifesto del Partito Comunista*, 1848, in ID, *Manifesto e principi del comunismo*, Milano: Bompiani, 2009 p. 59.

trova un altro modo di consumarlo. La sua è a tutti gli effetti una poesia deambulatoria, attraverso lo spazio e il tempo[19].

Tramite la figura del *flâneur* ci rendiamo conto che, nel nuovo contesto metropolitano, il senso di continua evoluzione e imprevedibilità non rende più necessario il ricorrere a viaggi esotici al fine di provare emozioni forti. A tal proposito, Moretti sostiene che non sia più indispensabile la presenza di un *freak*, inteso come figura o evento eccezionale, per articolare un intreccio avvincente. Infatti, a fine Ottocento, e con Balzac in particolare, la «prosa del mondo» nel suo essere più quotidiano, cessa di essere noiosa: «è proprio lei, sono i prosaicissimi rapporti sociali del capitalismo incipiente a dare vita ai suoi intrecci esplicitandosi e distendendosi lungo l'asse sintagmatico, la dimensione temporale»[20].

Sono le passeggiate attraverso questi contesti a infondere una forma precisa alla poetica di Cesário: così il monologo, per esempio, che è «o registo anotado de um passeio reflexivo durante o qual o sujeito procura entender a realidade compósita»[21]. Ed è proprio sotto il segno di un'estetica realista che si può catalogare la maggior parte della sua produzione poetica. Quella analizzata da Cesário è infatti la realtà prosaica[22], la vita per le strade e le botteghe della città, spesso la vita delle persone più umili.

Ma l'esperienza dell'osservazione del quotidiano, così come quella dello choc, non sono ispirate solamente dall'analisi della

[19] Jacinto do Prado Coelho, parla invece di «poesia itinerante» dove «o passado configura-se como espaço em que, ainda aì, o poeta deambula, viaja» (Cfr. Prado Coelho J. do, *Ao Contrário de Penélope*, Venda Nova: Bertrand, 1976, p. 197).

[20] Moretti F., *Segni e stili del Moderno*, cit., p. 146.

[21] Macedo H., *Nós- uma leitura de Cesário Verde*, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986, p. 49.

[22] Leyla Perrone Moisés sostiene appunto che ciò che lo differenzia dagli scrittori del suo tempo è la «Exploração poética dos temas prosaicos, numa dicção despojada que era especialmente nova numa tradição poética rica em transbordamentos expressivos e grandiloquencias retóricas» (Perrone-Moisés L., *Cesário Verde: um "astro sem atmosfera"?*, in «Veredas», n. 3, 2000, p. 224.

realtà portoghese. All'interno del suo orizzonte poetico è ben riconoscibile l'universo letterario di uno dei maggiori geni dell'Ottocento: Charles Baudelaire[23], che fa il suo ingresso nella letteratura lusofona attraverso uno scrittore immaginario ideato dal gruppo letterario *Cenáculo*, Carlos Fradique Mendes. Già nell'intento dei suoi creatori era esplicito il proposito di istituire un Baudelaire alla portoghese per poter aprire la letteratura del paese agli influssi e alle scosse del movimento culturale moderno.

> Un giorno, pensando alla ricchezza immensa del moderno movimento di idee, la cui esistenza sembrava così assolutamente sconosciuta in Portogallo, pensando all'apatia cinese dei Lisboeti, immobilizzati per anni nella contemplazione e nell'abbellimento di mezza idea, vecchia, indecisa, di seconda mano e in cattivo stato, pensammo di sopperire a una delle tante deplorevoli lacune creando almeno un poeta satanico. Fu così che apparve Carlos Fradique Mendes[24].

È per mediazione dunque, non solo per diretto contatto con una nuova dimensione urbana, che le trasformazioni "scioccanti" dell'ambiente metropolitano conquistano i versi di Cesário Verde. Non a caso Marshall Berman sostiene che uno dei tratti di quello che definisce il «modernismo del sottosviluppo» sia il suo carattere derivativo ed emulativo, a cui fa in genere seguito un movimento di appropriazione e rielaborazione originale[25].

[23] I punti di contatto tra la poesia di Cesário e quella di Baudelaire sono stati puntualmente analizzati dalla critica; in proposito, il già citato studio di Leyla Perrone Moisés si sofferma tanto sulle analogie quanto sulle differenze.
[24] Batalha Reis J., *Genesi di Carlos Fradique Mendes*, 1896, in Vecchi R. e Russo V. (a cura di), *Eça de Queirós. La Corrispondenza di Fradique Mendes. Memorie e Note*, Reggio Emilia: Diabasis, 2008, p. 194.
[25] Cfr. Berman M., *L'esperienza della modernità*, Bologna: Il Mulino, 1985, p. 221.

Se, come è stato detto, è la modernità con le sue grandi trasformazioni che genera lo choc, Baudelaire è il cantore di questa nuova, a volte terribile («satanica») esperienza urbana, che si svolge alla luce a gas dei lampioni, nelle taverne sordide, ma anche tra la semplice e povera gente, vecchiette e mendicanti, giocatori d'azzardo e prostitute che mostrano l'altro lato della medaglia, le rovine del progresso nel tempo della sua celebrazione.

Scorrendo le poesie del giovane poeta-commerciante[26], notiamo che tutto l'ambiente della Lisbona moderna viene richiamato sulla pagina, con i suoi caffè, i cantieri in costruzione lungo le strade, i teatri, le rapide carrozze, le moderne toelette delle giovani che passeggiano lungo i *boulevards*, secondo quell'estetica che Baudelaire aveva analizzato ne *Il pittore della vita moderna*[27] (1859-1860), dove il moderno si presentava come una sfilata di moda, di scintillanti apparenze e imponenti facciate, mostrando così il sigillo che il tempo nuovo imprime sull'attimo, distinguendolo dal suo passato.

Tuttavia, è soprattutto la realtà umile e prosaica che ha il sopravvento nella lirica di Cesário, forse marcando inevitabilmente la distanza tra le due modernità: quella del "centro" e quella della "periferia".

D'altro canto, nel seno della modernità immortalata nel suo splendore, è proprio il lato dimesso a far emergere lo stridore, a generare lo choc maggiore.

2. Lo choc dell'«altro»

Franco Rella, nella sua sempre attuale riflessione sulla Modernità, identifica quest'ultima con il tempo della precarietà. E non solo per motivi storici o a causa delle tante trasformazioni materiali. La

[26] La famiglia gestiva un'impresa a cui poi lo stesso poeta si sarebbe messo a capo, da qui forse una maggiore sensibilità e attenzione ai processi di evoluzione sociale e materiale che si stavano realizzando in patria e all'estero.

[27] Baudelaire C., *Le peintre de la vie moderne*, 1863, trad. it. di Violato G., *Il pittore della vita moderna*, Venezia: Marsilio Editori, 1994.

ragione non è più in grado, e in realtà non lo è mai stata, di esaurire la conoscenza del mondo. Ma forse sono proprio le trasformazioni in atto nel periodo analizzato che rendono più evidente lo scacco: «lo spazio del moderno è lo spazio labirintico della metropoli. Qui i limiti consueti sono infranti: è lo spazio del troppo grande e del sempre nuovo, lo spazio frantumato ed eccessivo»[28]. Oltre i confini tracciati dalla ragione, considerata tradizionalmente come l'unica certezza, si aprono territori inesplorati, non più delimitabili o figurabili; aree riconducibili al dominio dei sensi, del corpo, dell'emozione. Si inizia a sondare lo spazio della malattia, della follia e il cuore di tenebra del reale.

Nella metropoli moderna tutto è precario e in continua trasformazione, nulla è come sembra – un'intera corrente artistica che si nutre di immagini instabili, evanescenti, dà conto di questo sgretolarsi della percezione solida della realtà, gli impressionisti in pittura ne sono un esempio –, tutto si rivela nei suoi chiaroscuri, nel suo essere ombra, mistero, nel suo trasformarsi in qualcosa di diverso.

Da qui la necessità di costruire un «*Andersdenken*»[29], un pensiero-altro; che è anche un pensiero dell'altro, di ciò che fino ad allora non era stato considerato perché non legittimato dalla ragione e quindi fonte di spaesamento e di choc.

Bisogna rinunciare a voler trascendere il reale sull'asse di una metafisica che lo ordini secondo un principio unificatore ed equilibrante, è necessario invece trattenersi sui frammenti, su contraddizioni, sensazioni e corpi, per poter giungere a una forma più matura e profonda di conoscenza. Il progetto che Cesário intraprende, seguendo il cammino di Baudelaire, è quello di rappresentare un soggetto plurale, calato nel mondo e nel tempo, nella sua dimensione storica, un soggetto che ci consegni alla realtà,

[28] Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit, p. 24.
[29] *Ibidem*, p. 26.

nella sua complessità di suoni, forme, odori, colori. Come sostiene in uno studio oramai divenuto un classico Jacinto do Prado Coelho, anticipando il pessoano Alberto Caeiro, il poeta «vivia em grande parte pelos sentidos, eufóricamente»[30].

Nasce così la necessità di portare avanti un'analisi diversa da quella che ha come risultato la rappresentazione di una realtà idillica, in linea con la retorica del progresso di cui si può avere un esempio in *Il pittore della vita moderna,* in cui le strade sembrano essere state ripulite da tutte le dissonanze spirituali e sociali. Lo stesso Baudelaire, nel saggio più maturo *Dell'idea moderna di progresso applicato alle Belle Arti* (1855) riflette su un episodio in cui Balzac, soffermandosi a osservare un quadro raffigurante capanne di contadini strette dal gelo invernale, si ritrova a scoprire un nuovo tipo di bellezza, una bellezza inseparabile dalla miseria e dall'affanno, meno idillico ma più contraddittoriamente autentico[31]. È la necessità di non escludere dalla rappresentazione del mondo moderno l'«altro», colui che non partecipa ai trionfi del progresso ma lo subisce, colui che rimane ai margini o che le stesse trasformazioni materiali-sociali hanno fatto emergere dal suo nido d'ombra.

La poesia di Cesário è popolata di figure secondarie, dalla pescivendola, al garzone che cade dall'impalcatura, agli operai che spaccano le pietre per preparare il nuovo modernissimo lastricato stradale, alla tisica, e ai mendicanti.

La città si mostra dunque non solo come ambiente fisico ma soprattutto come un ambiente di relazioni sociali, per questo centrale in tutti gli episodi narrati è l'esperienza dell'incontro-scontro con l'altro; e il contesto specifico di questa nuova realtà prima non considerata, è la strada, o il *boulevard.*

[30] Prado Coelho J. do, *Um clássico da modernidade: Cesário Verde*, in ID, *Problemática da história literária*, Lisboa: Ática, 1972, p. 181.
[31] Si veda l'analisi che ne propone Marshall Berman in: *L'esperienza della modernità*, cit., p. 182.

Ma affinché il poeta decida di situare la sua arte nella strada è necessario che subisca a sua volta uno choc, ugualmente indotto dai cambiamenti della vita moderna. Nel poemetto in prosa *Perdita d'Aureola*[32], Baudelaire inscena la vicenda di un poeta che attraversando la strada trafficata, per non essere travolto, lascia cadere l'aureola nel fango del macadam e, trasformando la perdita in una conquista, è pronto a ribaltare questa nuova condizione apparentemente degradante in un'occasione di libertà.

Nel *Manifesto del Partito Comunista* il dramma della desantificazione dell'artista era accompagnato da un alone tragico – «[la borghesia] ha spogliato della loro aura tutte le attività che fino ad allora erano oggetto di rispetto e di devota soggezione»[33] –, Baudelaire è al contrario in grado di cogliere il cambiamento positivamente, e constatare che il poeta diventerà più autenticamente poetico se si renderà simile all'uomo comune e si immergerà in quei luoghi tradizionalmente trascurati da cui può invece sgorgare una nuova poesia.

Cesário segue la via del maestro: in *Contrariedades*[34] mostra tutta la coscienza di vivere in un periodo in cui la letteratura stessa è divenuta merce, ha necessità di un «editore che la paghi», ma è proprio questo distanziarsi dall'olimpo dei poeti e l'avvicinarsi alla realtà comune e misera che gli apre la strada alla conoscenza più acuta[35]. La «perdita d'aureola»[36] si realizza là dove il mondo dell'arte e il mondo comune giungono a convergere.

[32] Baudelaire C., *Le Spleen de Paris*, 1869, trad. it. di Rella F., *Lo spleen di Parigi*, Milano: Feltrinelli, 1992, p. 183.
[33] Marx K., Engels F., *Manifesto del partito comunista*, cit., p. 59.
[34] Verde C., *Obra completa*, cit., p. 108.
[35] «Precursor dessa vivência lírca modernista, o poeta não se sentia em sua cidade como um astro decaído, mas como o sensor (radar ou sonar) de uma nova atmosfera, da qual ele estrai imagens inéditas» (Perrone-Moisés L., *Cesário Verde: um "astro sem atmosfera"?*, cit., p. 224).
[36] Baudelaire C., *Le Spleen de Paris*, cit., p. 183.

Baudelaire aveva notato come fossero proprio le trasformazioni urbane indotte dalla modernità a fare entrare in contatto per la prima volta classi sociali che prima non avevano mai avuto modo di essere confrontate[37]. Il prefetto di Parigi, Haussmann, tra il 1850 e il 1870 stava portando a termine una riorganizzazione urbanistica della città aprendo quegli ampi viali che poi sarebbero divenuti il simbolo letterario della capitale. Prima di tutto si trattava di un provvedimento di natura tecnica realizzato per favorire la grande circolazione dei nuovi mezzi di trasporto e di una grande quantità di merci all'interno della città, allo stesso tempo però il progetto urbanistico schiudeva a tutti gli abitanti il cuore della metropoli: se prima le classi sociali vivevano entro gli spazi a loro strettamente destinati dall'antico assetto medievale, ora la libera circolazione tanto di merci come di persone, permetteva una maggiore commistione e la reciproca rivelazione.

Non si può dire che la Lisbona di fine Ottocento avesse subito un'uguale rivoluzione. L'Avenida da Liberdade era l'unico grande viale aperto sul modello parigino, ed era più un luogo di passeggio e di sfilata mondana che una vera e propria via di comunicazione[38]. Nella poesia di Cesário Verde, la vera collisione tra rappresentanti sociali differenti si realizza invece nel contesto periferico della campagna. Tuttavia, anche questa ambientazione è simbolicamente significativa: è ai bordi del progresso, infatti, che gli emarginati, gli «scarti» si mostrano. La ragione che avrebbe dovuto guidarlo si era lasciata sfuggire prodotti «mostruosi».

[37] Berman lo evidenzia proponendoci una lettura di *Gli Occhi dei poveri*, in: *L'esperienza della modernità*, cit., p. 189.

[38] Se poi negli anni Ottanta fu implementato un piano di espansione delle Avenidas Novas, con lo scopo di unificare lo spazio urbano fino a Campo Grande, la sua portata, anche dal punto di vista simbolico, fu molto più modesta: «Foi um plano de expansão, não um plano de remodelação como o de Haussmann. As ruínas que a expansão urbana provocou em Lisboa foram pouco numerosas» (Pinheiro M., *Biografia de Lisboa*, Lisboa: A esfera dos livros, 2011, p. 252).

Em Petiz[39] è uno dei ritratti a tinte più forti realizzati dal poeta portoghese, che rispetto allo scrittore parigino normalmente usa immagini più pacate e meno violente. Qui c'è l'intenzione palese non solo di rappresentare lo choc, ma anche di indurlo nel lettore attraverso una serie di immagini non più metaforiche ma iperrealistiche, quasi espressionistiche. L'immagine idillica della campagna e dell'infanzia come età dell'innocenza genera un contrasto ancora più evidente con la descrizione di quella che viene definita una vera e propria «piaga sociale». L'apparizione dei miserabili è presentata come una sconvolgente invasione di «uomini del sottosuolo»: mendicanti, pezzenti, ubriaconi, ladri. Le strofe che seguono danno l'idea del «gosto pelo inesperado, por vezes arrepiante»[40] che tradisce la sensazione dello choc:

Outros pedincham pelas cinco chagas;
E no poial, tirando as ligaduras,
Mostram as pernas pútridas, maduras,
Com que se arrastam pelas azinhagas
[...] E o resto? Bando de selvagenzinhos:
Um nu que se gabava de maroto;
um que, cortada a mão, coçava o coto,
e os bons que nos tratavam de padrinhos[41].

In questa descrizione viene dato particolare rilievo al corpo e alla sua corruzione, alla povertà materiale, alla malattia e alla follia (*selvagezinhos*): è la più propria raffigurazione dell'*Andersdenken*, di tutto ciò che sfugge alla ragione ma parimenti fa parte della realtà, e anzi la rivela più a fondo, fin dentro alle sue contraddizioni.

Questa fantasmagoria macabra è allora in grado di rivelare qualcosa di più autentico sulla realtà contemporanea: non perché i

[39] Verde C., *Obra completa*, cit., p. 131.
[40] Mendes M.V., *Recensão abreviada do que sobre a poesia de Cesário Verde se tem escrito*, in ID, *Poesias de Cesário Verde*, Lisboa: Editorial Comunicação, 1992, pp. 22-23.
[41] Verde C., *Obra completa*, cit., pp. 132-134.

poveri fossero davvero così come venivano descritti, ma perché fa emergere ciò che la logica del progresso non accettava e, dunque, ciò che il secolo dell'evoluzione lasciava in ombra: quelli che ne rimanevano ai margini.

Forse si potrebbe azzardare una lettura ancora più radicale: tra questi folli diseredati ce n'è uno che viene chiamato Camões, il grande vate, l'autore dei *Lusíadas*. Si tratta di un «bêbedo que fora / Rico, e morreu a mendigar, zarolho / com uma pala verde sobre um olho!»[42]. L'effetto demistificatore è evidente: il poeta incarna l'immagine di un Portogallo che non può più contare sul suo passato di glorie ma si aggira ridicolo, lontano dal «Centro» e ai margini del progresso. Si tratta di una scena assolutamente coerente con l'imperante senso di decadenza che veementemente i giovani delle *Conferências* avevano denunciato.

Il sopravvento del corpo e dei sensi non è solo il soggetto dell'intreccio attorno a cui il poeta tesse l'incontro-scontro con l'altro. «Cesário Verde é um daqueles artistas para quem o mundo externo conta de modo primacial»[43], e questa attenzione alla materialità viene evidenziata dalla qualità sensoriale delle descrizioni. Del resto in *Cristalizações* dichiara:

Lavo, refresco, limpo os meus sentidos
E tangem-me, excitados, sacudidos
O tacto, a vista o ouvido, o gosto, o olfacto[44].

Tutto il paesaggio urbano, oltre a essere osservato, è realmente sentito e percepito, dunque organizzato, secondo la logica dei sensi. Nella stessa poesia annota: «Cheira-me a fogo, a sìlex, a

[42] *Ibidem*, p. 134.
[43] Mourão-Ferreira D., *Cesário Leitor de Tolentino*?, in ID, *Sob o mesmo tecto*, Lisboa: Editorial Presença, 1989, p. 67.
[44] Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 124.

ferragem»[45]; in *Num Bairro moderno* non manca di sottolineare come i panettieri risalgano la strada bianchi di farina, quella strada dove «Boiam aromas, fumos de cozinha»[46]; mentre in *Noite Fechada* il macadam freme a causa delle «patadas sonoras da patrulha»[47]. Difficile soppesare il ruolo che tale sollecitazione sensoriale, che in Cesário Verde sarebbe sfociata in alcune rappresentazioni coscientemente pittoriche[48], ha avuto in un poeta come Fernando Pessoa al momento di concepire il suo *sensacionismo*. Di certo è inequivocabile il desiderio di creare una forma d'arte moderna capace di nutrirsi di immediatezza, nel tentativo di appropriarsi di una realtà più concreta e radicale. Molto significativi a questo proposito sono i versi:

> Se eu não morresse nunca! E eternamente
> Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas![49]

Versi che esprimono una continua ricerca estetica, volta a cogliere una realtà – quella moderna – in continuo mutamento e contraddizione (*eternamente*), in modo da poterla colpire al cuore, nella sua essenza (*perfeição*) più reale (*cousas*).

Il superuomo nietzschiano non si rivela pertanto in Cesário come colui che va oltre (*über*) il corpo, ma colui che ha in più, come

[45] *Ibidem*.
[46] *Ibidem*, p. 117.
[47] *Ibidem*, p. 128.
[48] Il tema è una delle costanti analizzate dai critici; Jacinto do Prado Coelho lo definisce «poeta-pintor» (Cfr. Prado Coelho J. do, *Ao contrário de Penélope*, cit., p. 195), mentre David Mourão Ferreira sostiene che «A poesia de Cesário, por ser essencialmente picórica, nutre-se de imediatez» (Mourão Ferreira D, *Hospital das letras*, cit, p. 102). Silvina Rodrigues Lopes, infine, nel registrarne il gioco metasensoriale compara il lavoro di Cesário a quello degli impressionisti: «A percepção da percepção aproxima Cesário Verde da pintura impressionista» (Rodrigues Lopes S., *Aprendizagem do incerto*, Lisboa: Litoral, 1990, p. 65).
[49] Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 147.

supplemento, il corpo, che va a fondo nel corpo del reale e delle cose al fine di farne esperienza il più intensamente possibile.

3. Lo choc della forma

Che quella di Cesário Verde sia una poesia impegnata, non c'è dubbio. Il proposito di dare forma a un'estetica realista non è estraneo all'intenzione di promuovere una critica sociale della vita del suo tempo. *Cristalizações*[50] è a questo riguardo una delle poesie più significative: ritrae il lavoro di alcuni braccianti impegnati a lastricare il fondo della strada, rudi ma caparbi lavoratori, rappresentanti di un popolo genuino che suscita la simpatia dell'autore. L'estetica realista quale nuova espressione artistica era già stata invocata dai giovani del Cenacolo come uno dei tanti mezzi per sprovincializzare l'angusto Portogallo, e si opponeva agli strascichi di un Romanticismo ormai incapace di relazionarsi con il cambio di sensibilità che si verificava in Europa.

Cosa significasse elaborare un'estetica della modernità era un tema caldo non solo in Portogallo: per Baudelaire *modernità* deriva da *modus* ed è quindi identificata con il presente, con il contingente, ciò che passa e non si riesce a trattenere. È situabile all'interno di queste coordinate il progetto realista promosso da Eça de Queirós che si proponeva di rappresentare la vita portoghese del tempo[51] attraverso un ciclo di romanzi. Tuttavia il progetto fu abbandonato, lasciando spazio, nelle ultime opere, a una serie di volumi che si interrogano circa la possibilità e i modi attraverso cui è possibile trasmettere l'esperienza. Un quesito che lasciava trasparire l'impasse a cui era destinato il modello realista.

La crisi della rappresentazione non investiva però solo il contesto portoghese ma era una problematica che si manifestava a livello europeo. Secondo Steiner[52], la vera rivoluzione inaugurale della modernità si verifica in Europa tra il 1870 e il 1930 con la

[50] *Ibidem*, p. 122.
[51] Il riferimento è alle *Cenas da vida portuguesa*.
[52] Steiner G., *Vere presenze*, Milano: Garzanti, 1992, p. 95.

rottura del patto mimetico, ovvero con la presa di coscienza che non esista una coincidenza tra oggetto e rappresentazione, tra cose e parole. È la fine dell'illusione del progetto realista-naturalista: il reale sfugge sempre alla rappresentazione, il rappresentato sarà sempre inevitabilmente altro dal reale.

È da qui che prende le mosse la riflessione di Cesário Verde. Il suo grande contributo alla gestazione del modernismo si manifestò nel balzare oltre il concreto realismo, che pur praticò, facendo spazio a improvvise aperture immaginifiche che indussero Eduardo Lourenço a parlare di «dois Cesários»[53].

Sono questi tipi di immagini che fanno sì che possiamo parlare di choc non solo a livello di tematica ma anche a livello di forma, una forma innovativa capace di far entrare prepotentemente la poesia di Cesário Verde nel campo dell'estetica moderna.

Un esempio, il più evidente, ci è offerto in *Um bairro moderno*[54]. Nel bel mezzo di una descrizione canonicamente realista, che non sdegna di addentrarsi nell'analisi sociale contrapponendo l'immagine dei quartieri ricchi alla figura umile della venditrice ambulante, il poeta è improvvisamente scosso da una «visão de artista» che trascende la pura realtà. Si tratta di un attimo ("*subitamente*"): è il momento dell'*epifania*, dello choc. Le verdure traboccanti dal cesto portato dalla ragazza prendono improvvisamente un'altra forma; è il poeta che con l'immaginazione trasfigura i dati visuali in un'immagine fantastica, delineando la figura di un corpo.

[53] «A sua poesía é feita da integração audaciosa de duas perspectivas diversas sobre a realidade: a de um olhar aparentemente frio, natural [...] e a de um segundo olhar, simultáneamente crítico e visionário sem o qual a sua tão aclamada visão do quotidiano lisboeta ou campestre nunca teria ascendido ao céu da emoção nova, ao espaço do sonho instalado no coração do real» (Lourenço E., *Os dois Cesários*, in Stegagno Picchio L., *Estudos Portugueses-Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa: Difel, 1991, p. 972.

[54] Verde C., *Obra completa*, cit., p. 116.

Se eu transformasse os simples vegetais,
À luz do sol, o intenso colorista,
Num ser humano que se mova e exista
Cheio de belas proporções carnais?!
[...] E eu recompunha, por anatomia,
Um novo corpo orgânico, aos bocados.
Achava os tons e as formas. Descobria
Uma cabeça numa melancia,
E nuns repolhos seios injectados[55].

Ancora una volta al centro della descrizione troviamo il corpo, e il desiderio di dar voce all'*Andersdenken* come qualcosa che non ha più a che fare con la ragione ma che, piuttosto, ne rivela la profonda crisi, un vero e proprio corto circuito. Istintivamente pensiamo ai quadri dell'Arcimboldo, tuttavia, non si tratta qui di un puro gioco di compiacimento estetico. Il desiderio di trasformare una natura morta in natura viva, istituisce un dialogo con le problematiche del moderno: in un'epoca in cui tutto è divenuto merce, anche l'essere umano subisce la stessa sorte (la figura della prostituta che vende il suo corpo ne è un esempio). Cesário sembra volersi prendere una rivincita sovvertendo i termini della disputa e trasformando ciò che è pura mercanzia (gli ortaggi) in un essere vivente[56].

In questo caso è paradossalmente l'immaginazione, più che l'esame della realtà, a fornire una conoscenza più profonda dell'esistenza moderna, a mostrarci ancora una volta il lato nascosto e meno luminoso del cosiddetto progresso, spesso disumanizzante.

[55] *Ibidem*, p. 117.

[56] La questione economica sottesa era già stata introdotta nella strofa precedente dove un cameriere della ricca casa incita la ragazza a sbrigarsi tirandole bruscamente una moneta «*Atira um cobre ignóbil, oxidado*» (*Ibidem*), ed è proprio la moneta, che colpendo uno dei frutti, scatena la visione dell'artista.

L’arte non è quindi più mimetica, al contrario, serve da trampolino di lancio per andare oltre il reale e persino, paradossalmente, per penetrare più a fondo nella sua complessità. Questa improvvisa apertura rivela una vera e propria frattura nella teoria estetica così per come, fino ad allora, era stata concepita. Ma rivela anche un’improvvisa frattura nella percezione della realtà stessa dell’ambiente urbano, aprendo ferite sul mistero che si s-vela al di là dell’apparenza. Come sostiene Morão, «Cesário constrói uma outra urbe, visionária e poética»[57].

È la percezione del limite che svela il mistero, come quel qualcosa che si nasconde al di là dei confini della nostra ragione; ed è nell’ambiente urbano, dove gli orizzonti si moltiplicano, che le cose non si offrono più alla luce, che le ritaglia come mere e nude singolarità, ma si propongono nel loro lato d’ombra, di fosca incertezza.

Tutta la poesia *O sentimento dum Ocidental* è pervasa da un velo di mistero quale essenza della realtà moderna, mondo di chiaroscuri e apparizioni, bagliori e luci che si affievoliscono, figure che emergono dall’oscurità reale e metaforica e che ne vengono nuovamente inghiottite. Mistero è tutto ciò che non è definibile dalla ragione, e perciò spaventa:

> [...] colocam-se taipais, ringem as fechaduras,
> e os olhos dum caleche espantam-me sangrentos
>
> [...] Julgo avistar, na treva, as folhas das navalhas
> E os gritos de socorro ouvir, estrangulados![58]

Il mistero non solo si rivela nell’altro, ovvero in tutti quegli altri che la moderna e dinamica società industriale ci presenta, il mistero è esso stesso l’Altro, il lato oscuro e nascosto ma

[57] Morão P., *Cesário Verde - Lendo O sentimento dum Ocidental*, in ID, *Retratos com sombra. António Nobre e os seus contemporâneos*, Porto: Caixotim, 2004, p. 195.
[58] Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 147.

ugualmente reale del tempo moderno, è anzi il reale nel suo esplicarsi come contraddizione.

Ma per rivelare queste contraddizioni l'estetica realista non è più sufficiente; è solo attraverso uno sguardo trasfigurante che le cose quotidiane appaiono ogni volta nuove e straniere, rivelando improvvise associazioni, quelle che Baudelaire avrebbe definito *Correspondances*.

> Come echi lontani e lunghi, che un profondo
> E misterioso accordo all'unisono induce,
> Coro grandioso come la tenebra e la luce,
> Suoni, colori e odori l'un l'altro si rispondono[59].

Nella stessa poesia, Baudelaire, annota: «conosco odori freschi come parvole gote», affermazione che ci riporta inevitabilmente alla trasfigurazione in corpo delle verdure di *Num Bairro moderno*.

I luoghi letterari dove si rivela la natura nascosta e sinistra di una città malata, ombrosa, dove la modernità non è spettacolo ma inquietudine, sono molti. Non è attraverso una riflessione metafisica che si accede al reale, dunque, bensì attraverso uno sguardo che si posa su tutto ciò che è più corporeamente concreto («ósseos, febrís, errantes/amareladamente os cães parecem lobos»[60]). Il mistero va sempre oltre la mera datità del mondo, tuttavia la trascendenza emerge inevitabilmente da un attraversamento del corpo, del corpo come traccia, come limite che è allo stesso tempo una soglia[61].

[59] Baudelaire C., *Les fleurs du mal*, 1875, trad. it. di Bufalino G., *I fiori del male*, Milano: Mondadori, 1983, p. 19.
[60] Verde C., *Obra completa*, cit., p. 148.
[61] Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 191.

4. Lo choc del tempo

O sentimento dum Ocidental, l'opera prima di Cesário Verde, si apre con una celebre descrizione della città di Lisbona intrisa di un'atmosfera malinconica, dolente:

> Nas nossas ruas, ao anoitecer,
> Há tal *soturnidade*, há tal *melancolia*,
> Que as sombras, o bulício, o Tejo, a maresía
> Despertam um *desejo absurdo de sofrer*.
>
> *O céu parece baixo e de neblina*,
> O gás extravasado enojoa-nos, perturba;
> E os edifícios, com as chaminés, e a turba
> Toldam-se duma *cor monótona* e londrina.
>
> [...] E saio. *A noite pesa, esmaga* [...][62].

L'influenza di Baudelaire in questo passo è evidente, e non solo per il sentimento diffuso di *spleen* che trasmette, ma anche, esplicitamente, per la presenza di immagini tratte dalla poesia omonima:

> Quando il *cielo basso e greve pesa* come un coperchio
> *Sull'anima che geme*, da lunghi *tedi* oppressa,
> e colma l'orizzonte, abbracciandone il cerchio,
> d'un *lume bigio, triste* più della notte stessa[63].

Vero e proprio *leitmotiv* poetico, questo sentimento di malinconia, di tedio e insieme di oppressione, dunque, era comune al sentire di diversi contesti storico-geografici e aveva molto a che vedere con la percezione del tempo moderno.

Se finora è emerso come il tempo del progresso sia un tempo incalzante, il prestissimo in cui tutto muta e si frantuma in un

[62] Verde C., *Obra completa*, cit., p. 141.
[63] Baudelaire C., *Spleen*, in ID, *I fiori del male*, cit., p. 137.

vortice, è anche vero che proprio per queste sue caratteristiche il tempo appare invivibile e inafferrabile: nel moderno non è possibile «stare», fare esperienza. Le sensazioni che percorrono l'esistenza non riempiono le ore[64] e l'uomo si ritrova come quella figura delineata da Baudelaire[65]:

> re di un paese piovoso
> Ricco ma impotente, giovane e tuttavia vecchissimo

Pieno di ricordi, di ricordi che tuttavia non contengono niente e che non parlano al presente ma ci offrono un cimitero di reliquie. Il *versus* della vertigine euforica del moderno è proprio questo manto della tetraggine che guarda al passato e al futuro e vede solo uniformità[66].

La questione del tempo è particolarmente cara a Rella che interpreta la dottrina di due grandi pensatori, Nietzsche e Blanqui, i quali hanno riflettuto sulla necessità di trovare una soluzione all'inesorabile sfaldarsi dell'ora che passa. Tuttavia, il pensiero dell'eterno ritorno, come quello de *L'Eternité par les astres*, invece di liberare il tempo tende a darne una percezione ancor più senza vie d'uscita, come ripetizione e uniformità inevitabile. Il futuro non racchiude nulla di nuovo, siamo prigionieri della ripetizione, immagine che corrisponde pienamente all'idea che il Portogallo di allora aveva di sé e del suo futuro.

La concezione circolare del tempo è un marchio dell'esistenza portoghese, riconoscibile ben al di là di quel contesto, e trova un suo emblema nella figura mitica di Dom Sebastião[67], assunto, nei periodi di crisi, a metafora dell'attesa di un riscatto provvidenziale

[64] Musil R., *Tagebücher*, in Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 69.
[65] Baudelaire C., *Razzi*, in ID, *Poesie e prose*, Milano: Mondadori, 1973, p. 997.
[66] Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 76.
[67] Sovrano portoghese la cui morte, sopraggiunta in duello nella battaglia di Alcácer Quibir (1578), venne negata dai sudditi nella speranza mitologica in un suo ritorno a risollevare le sorti del regno.

che confida nel ritorno del passato nel futuro. Questa funzione di riscatto viene affidata ciclicamente alla riproposizione del sogno imperiale, che prendeva forma, a fine Ottocento, nel rilancio del progetto di consolidamento ed espansione del Portogallo in Africa.

Esiste però un dispositivo in grado di far saltare il tempo omogeneo e lineare delle narrazioni, di proporsi come rottura. È lo choc. Benjamin analizza dettagliatamente la fenomenologia dello choc ponendola in relazione con i tentativi che la filosofia, sul finire del XIX secolo, compiva per impossessarsi della «vera» esperienza[68]. Compito non lontano da quello che in fondo si proponeva Cesário Verde:

> E eu, que medito um livro que exacerbe
> Quisera que o real e a análise mo dessem[69].

È il ricordo che viene a inceppare la linearità del tempo, riportando bruscamente e senza preavviso il passato dentro al presente, facendolo reagire con esso. Ma non il ricordo della memoria volontaria, bensì, proustianamente, le reminiscenze della *mémoire involontaire,* che sfuggendo al filtro della coscienza, si presentano invece con maggiore forza e tenacia rimettendoci in contatto con l'essenza dell'esperienza, il rimosso, e pertanto generando uno choc. Ed è proprio la sua natura traumatica a permettere l'accesso del passato al presente attraverso cammini diversi da quelli della ragione. In *Nós*, Cesário Verde pone appunto l'accento sul carattere scioccante (*estremeções*) del ricordo.

In O *sentimento dum Ocidental*, il passato morto che viene riesumato e fatto vivere sulla pagina, per una semplice associazione di idee, è quello della storia della città, del terremoto, delle epidemie (si noti anche qui l'insistenza sulle immagini crude, violente e materiali):

[68] Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 90.
[69] Verde C., *Obra completa*, cit., p. 145.

E eu sonho o Cólera, imagino a Fébre,
Nesta acumulação de corpos enfezados[70]

O quello delle conquiste ultramarine:

E evoco então as crónicas navais:
Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado!
Luta Camões no Sul, salvando um livro, a nado!
Sangram soberbas naus que eu não verei jamais![71]

O quello di un oscuro passato inquisitoriale:

Duas igrejas num saudoso largo,
Lançam a nodoa negra e fúnebre do clero:
Nelas esfumo um ermo inquisidor severo,
Assim que pela história eu me aventuro e alargo[72].

Si tratta prevalentemente di immagini cupe che materializzano l'*Andersdenken*, immagini di morte che attraverso lo choc mandano in frantumi tanto il fluire della passeggiata per la città all'imbrunire quanto l'idea del tempo moderno come progresso.

Benjamin, nella sua ultima opera, le *Tesi di filosofia della storia*, analizza l'acquerello dipinto da Klee intitolato *Angelus Novus*[73] e riflette sulla necessità di una «rottura messianica» del tempo: solo se il fluire del tempo viene arrestato si può creare lo spazio per generare un grumo di senso. La prospettiva messianica, ben applicabile a un contesto temporale come il fine secolo portoghese, inteso propriamente con i caratteri catastrofici di un *tempo della fine*, fa leva sulla necessità di liberare il passato oppresso, farlo parlare, perché solo questo dialogo, questo incontro con le «macerie», può

[70] *Ibidem*, p. 152.
[71] *Ibidem*, p. 150.
[72] *Ibidem*, p. 151.
[73] Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 86.

illuminare il presente e permettere la costruzione di un diverso destino.

Ora, gli episodi del rimosso, nella poesia di Cesário, hanno a che fare esplicitamente con quelle che nel dibattito culturale contemporaneo venivano indicate come le «Causas da decadência»: l'ingerenza del potere religioso nella vita politica del paese che aveva bloccato il libero pensiero e dunque il raggiungimento di nuovi traguardi in area scientifico-tecnologica; le conquiste che si erano sostituite alla costruzione di un libero mercato, tutti elementi che avevano arrestato la modernizzazione del Portogallo. Non è azzardato affermare dunque che il senso di morte, di tetraggine, di stagnazione, comunicato attraverso lo *spleen* della descrizione iniziale, fosse l'esplicitazione di un sentimento diffuso e connaturato al Portogallo dell'epoca e andasse molto oltre l'influenza di una scuola letteraria di stampo parigino. Lo scarto è sostanziale e va dal Decadentismo, come corrente letteraria, al concetto di Decadenza. La poesia di Cesário, apre delle vere e proprie ferite identitarie entro il quadro sfavillante, a volte pacchianamente sfavillante, della modernità lusitana. Basti pensare all'acuta ironia con cui Eça de Queirós denunciava i tentativi disperati di un Portogallo che cercava di «arranjar-se à moderna»[74], di travestirsi secondo i canoni dettati dalla modernità del "centro", di Parigi per esempio, con risultati che rasentavano il ridicolo.

Cesário fa emergere il rimosso, quello di un paese che per quanto moderno si volesse rappresentare, rimaneva bloccato nel passato, era questo ciò che Antero de Quental e i giovani irriverenti

[74] «Este desgraçado Portugal decidira arranjar-se à moderna: mas, sem originalidade, sem força, sem carácter para criar feitio seu, um feitio próprio, manda vir modelos do estrangeiromodelos de ideias, de calças, de costumes, de leis, de arte, de cozinha… Somente, como lhe falta o sentimento da proporção, e ao mesmo tempo o domina a impaciência de parecer muito moderno e civilizado – exagera o modelo, deforma-o, estraga-o até a caricatura» (Queirós E. de, *Os Maias,* 1888, Lisboa: Livros do Brasil, 2017, p. 703).

della *Geração de 70* avevano tentato di gridare al Portogallo, per scuoterlo, ma restando inascoltati[75]. La decadenza era la modernità portoghese.

Il titolo del componimento, *O sentimento dum Ocidental*, richiama i versi con i quali Camões aveva definito il suo paese, «a ocidental praia lusitana»[76], celebrando nell'«occidentalità» la condizione di frontiera mobile in espansione, di avanguardia d'Europa. La malinconia che pervade la poesia di Cesário, non va dunque letta come ennesima dimostrazione di un servilismo culturale nei confronti delle mode letterarie del "centro", ma, rielaborata, istituisce un gioco metaletterario, caricandosi di valori molto più pregnanti e istituendo un dialogo critico con la storia e con il presente della nazione. La malinconia rimanda a una perdita, quella dell'immaginario del "centro" con cui il Portogallo si era identificato, centro dell'Europa (dell'Occidente) di cui si mostrava rappresentante nell'incontro con i territori d'oltremare, e centro di un impero, che nel XIX secolo era più che mai in crisi. Il trauma e la perdita vera e propria si sarebbero concretizzate con l'ultimatum inglese, che imponeva al Portogallo di rinunciare, anche materialmente, al possesso di alcuni territori cruciali. A fine Ottocento l'idea di margine viene declinata nel *leitmotiv* della marginalità, tanto nei confronti di un'Europa della cui modernità non si è partecipi, come nei confronti di una storia individuale che aveva visto il paese, geo-politicamente strategico nel passato, ridotto a comparsa insignificante nel presente.

La città di Lisbona e la sua esistenza quotidiana non sono dunque l'esclusivo soggetto di questa poesia. Attraverso aperture impreviste, Cesario Verde penetra più profondamente l'essenza della realtà collettiva, che non è solo materiale ma spirituale, non locale ma nazionale, arrivando a trasmetterci il sentimento di abbandono del Portogallo al tramonto dell'Ottocento.

[75] Non a caso il gruppo si riformerà negli anni Novanta con l'appellativo di "Vencidos da Vida".

[76] Camões L. de, *Os Lusíadas*, Lisboa: Instituto Camões, 2003, canto I, p. 1.

Conclusioni

Come emerso nella precedente analisi, la vera malattia del moderno è l'ossessione del tempo. Condizione, questa, dovuta a un'alterazione della percezione dello stesso: i progressi tecnici, il nuovo tipo di economia, le incalzanti trasformazioni della città ci portano a percepire il tempo come ritmo accelerato che trascina nel suo precipitare ogni cosa. Scriveva Baudelaire:

> Come una faccia in lacrime asciugata dal vento,
> l'aria è piena di cose che durano un momento[77].

Anche la poesia di Cesário è percorsa, seppur con meno insistenza, dalla stessa tematica: la realtà è la quintessenza della caducità. La grande ansia dell'uomo moderno è quella di riuscire ad appropriarsi di questo tempo in perpetua corsa, e il grande problema dell'artista è come riuscire a cogliere l'essenza della realtà che non si vuole fissare in esperienza.

Un grandissimo poeta contemporaneo di Cesário, Camilo Pessanha, la cui produzione poetica è stata riunita sotto il titolo eloquente di *Clepsydra*, rifletteva sull'urgenza di questa necessità in alcuni versi:

> Imagens que passaes pela retina
> Dos meus olhos, porque não vos fixaes?[78]

Ma poter cogliere il presente come orizzonte significa inevitabilmente coglierlo come l'ultimo: è qui che si dà l'esperienza violenta dello choc, che è il momento dell'epifania in cui si rivela il mistero insito nella realtà. E il segreto ultimo delle cose non si coglie metafisicamente ma attraverso il corpo, e si mostra, in ultima analisi, nella loro fragilità, nella loro caducità. Che è anche la nostra.

[77] Baudelaire C., *I fiori del male*, cit., p. 195.
[78] Pessanha C., *Clepsydra*, Lisboa: Relógio d'agua, 1995, p. 102.

Tutta la poesia di Cesário Verde è pervasa da immagini di morte, sono queste che ci mettono a disagio, generano lo spavento: che si tratti della corruzione dei corpi dei mendicanti, o della malattia di una tisica, o dell'associazione inaspettata tra *eros* e *thanatos* del fascino erotico, o dell'immagine di un feretro che attraversa la città o, semplicemente, delle rovine degli edifici che sbarrano la strada nella notte. È questo il correlativo oggettivo del tempo della crisi, l'*Andersdenken* che mostra l'altro lato degli sfavillanti scenari moderni.

È grazie al potere creativo dell'immaginazione che tutto questo precipitare viene trasfigurato, che la caducità del tempo del progresso viene fissata per un attimo ma definitivamente sulla pagina, riscattandola. «Tutto nel mondo ha termine, ma ciò che possiamo dire non ha termine alcuno»[79]. Il fatto che il poeta portoghese insista particolarmente sui dati sensoriali, nelle sue descrizioni, è significativo di questo tentativo di strappare al suo destino di evanescenza la realtà stessa.

Decidere di scartare il lato sinistro delle cose dall'ambito della poesia significherebbe rinunciare al diritto di «dire» il mondo, perché in esso è presente anche tutto ciò che la ragione non vuole accettare, tutto ciò che fa paura, la morte in primo luogo. Cesário, facendosi carico di questa responsabilità, realizza una poesia espressamente moderna, mettendo in pratica anche ciò che Carlos Fradique Mendes manifesta nella sua *Correspondência*: «Em resumo adoro a Vida – de que são egualmente expressões uma rosa e uma chaga [...] Adoro a Vida e portanto Tudo adoro – porque tudo è viver, mesmo morrer»[80].

È interessante notare come proprio nell'epoca del progresso, il pensiero e la razionalità non siano in grado di abbracciare e di trasmettere l'essenza del reale, e serva piuttosto l'intervento dell'immaginazione non per mettere in scena una fuga da esso, ma

[79] Rella F., *Miti e figure del moderno*, cit., p. 134.
[80] Fradique Mendes C., *A Correspondência*, cit., p. 533.

per poterlo penetrare maggiormente. È, di fatto, l'immaginazione poetica che in modo "scioccante" rende visibile l'invisibile nelle cose, fa apparire le contraddizioni, le discrepanze, la realtà con il suo lato d'ombra, come ben emerge dall'analisi della poesia *O sentimento dum Ocidental*.

In *Num bairro moderno* si palesa la relazione tra questo tipo di sguardo immaginativo e l'ambiente urbano in cui esso si aggira.

> Fere a vista, com brancuras quentes,
> A larga rua macadamizada[81].

Ora, questi versi, che potrebbero essere un esempio di descrizione alquanto realista, hanno una risonanza simbolica: solo la metropoli moderna, dove le cose perdono il loro carattere definitivo, svela il mistero che, come direbbe Pessoa, si nasconde «por baixo das pedras e dos seres»[82]. La vista è ferita, il mondo non si può più cogliere con il freddo sguardo realista, ma con uno sguardo più penetrante, quello dell'immaginazione, delle associazioni stridenti che trasfigurano il reale.

Le immagini eccessive, scioccanti, che emergono di continuo dai versi di Cesário servono a mettere in crisi l'idea di opera d'arte come sistema organico, armonioso e perfetto. Lo choc mostra le crepe del mondo, quello che razionalmente non si desidera vedere, trasformando ciò che era estetismo in estetica. È l'eccesso di esperienza insito nello choc poetico, dunque, ciò che aiuta paradossalmente a penetrare meglio lo choc del reale: di fatto, lo scopo non è quello di risolvere il trauma, bensì di mostrarlo.

Come afferma Benjamin in *Angelus Novus*[83], la poesia, in quel caso di Baudelaire, è il luogo dove lo choc viene controllato, distillato e reso assimilabile. È tuttavia possibile azzardare che, sia

[81] Verde C., *Obra Completa*, cit., p. 116.
[82] Pessoa F., *Tabacaria*, in ID, *Poesie di Álvaro de Campos*, trad. it. di Tabucchi A., Milano: Aldephi, 1993, p. 198.
[83] Benjamin W., *Angelus Novus*, cit., p. 97.

in Baudelaire che in Cesário Verde, il poeta sia coscientemente intenzionato a produrre a sua volta una ferita nel lettore, facendosi carico di una funzione superiore.

Marshall Berman ripercorre i passi del *Faust* di Goethe per delineare il profilo della figura dell'Evolutore che agisce nella costruzione dell'universo moderno. Faust ha una relazione tragica con una ragazza proveniente da quel mondo arcaico e chiuso che egli metterà in crisi. «Solo distruggendo il pacifico regno della ragazza egli riuscirà a conquistare il suo amore»[84]. Gretchen, attraverso Faust, si guarda allo specchio, impara a riflettere su sé stessa e intuisce in qualche modo la possibilità di elaborare una nuova coscienza del suo essere, intuisce la capacità di evolversi.

Questo è, in fondo, ciò che compie Cesário: mette la società portoghese, cantandola poeticamente, allo specchio, proprio quella società che i ragazzi della *Geração de 70* deploravano per la sua arretratezza (anche se in realtà il processo di modernizzazione era già in atto e mostrava le sue contraddizioni e i suoi successi). Ma il canto del poeta è in realtà un canto d'amore, di profondo trasporto per la propria città, anche quando decide di scuoterla brutalmente.

Cesário ci fa intuire che la modernità non si conquista solo a prezzo di miglioramenti materiali ma passa, prima di tutto, per un'appropriazione di natura spirituale e sociale, e questo è ancora più evidente in un contesto di modernità "periferica".

Mentre il vecchio secolo tracollava tra scene di malinconica stagnazione e dibattiti sulle colonie, qualcuno in Portogallo ancora mostrava fermamente (e modernamente) che solo il pensiero avrebbe potuto rendere di nuovo grande la nazione.

[84] Berman M., *L'esperienza della modernità*, cit., p. 73.

Elena Trapanese
Manuel Piqueras Flores

En busca de una voz propia. Declinaciones de la escritura en Sor Juana Inés de la Cruz

Questo saggio fa parte del progetto PAPIIT IN404016, *Crisis de la escolástica y su influencia en el humanismo del siglo de oro español*, della Facoltà di Filosofia e Lettere dell'Universidad Nacional Autónoma de México. Questo articolo è dedicato alla memoria dell'ispanista, scrittrice e intellettuale italiana Angela Bianchini.

Il mio nulla è la sola eguaglianza che riesco a vedere con il nulla di tutti gli altri. La morte che livella. Per il resto sono le differenze che contano.

Angela Bianchini, *Intervista*

El siglo XVII en el actual México es una época sumamente interesante en la que empiezan a darse rasgos que más tarde vendrán a conformar la identidad criolla, es decir, el pensamiento y las manifestaciones culturales y políticas de los hijos o descendientes de los españoles, nacidos en tierras mexicanas. Por ello, como subraya Carmen Rovira, «es difícil, por lo peculiar y matizado de su problemática, un análisis exhaustivo» de la filosofía mexicana del XVII «en tan breve espacio»[1]. Sin embargo, merece la pena subrayar que desde el punto de vista político y cultural el grupo criollo comienza a presentar inquietudes e intereses propios, y busca un espacio propio tanto frente a los españoles peninsulares como frente a los indígenas:

> Desde finales del siglo XVI puede distinguirse en México la posición y actividad de un grupo social, el de los criollos. En general descontentos por la administración que de la riqueza y de los cargos políticos realizaban los españoles, se sentían capaces para desempeñar con responsabilidad los principales puestos políticos y religiosos a los cuales difícilmente tenían acceso, debido a las disposiciones establecidas por la Metrópoli. Los criollos presentan inquietudes e intereses

[1] Rovira Gaspar C., *Algunos matices ideológicos del siglo XVII en México. La controversia entre D. Carlos de Sigüenza y Góngora y el Padre Eusebio Francisco Kino sobre la naturaleza y efectos de los cometas*, en «Cuadernos Salmantinos de Filosofía», n. 12, 1985, p. 289. Para un estudio del pensamiento mexicano del siglo XVII, *vid.* Gallegos Rocafull J., *El pensamiento mexicano en los siglos XVI y XVII*, México: UNAM, 1951.

> propios relacionados con el contexto socio-económico-cultural en el que viven; dichos intereses se van haciendo cada vez más concretos definiéndose con más precisión en el XVIII. El grupo criollo tuvo sus intelectuales que en general se oponían a los intelectuales del grupo hegemónico, esto es, a los intelectuales que, llegados de España, ejercían un dominio político y cultural[2].

Los criollos empiezan a pedir que se escuche su voz[3] y a percibir, aunque sea de forma incipiente y en ocasiones ambigua, una conciencia americana distinta, cuyas manifestaciones culturales encontraron en la filosofía un campo especialmente fecundo.

Es sabido que hasta finales del siglo XVI la filosofía dominante había sido la escolástica, centrada principalmente en la lectura y comentario de textos aristotélicos. Pese al régimen colonial, a los prejuicios religiosos dominantes y a la vigilancia del Santo Oficio, en el siglo XVII algunos estudiosos novohispanos – gracias también a la llegada de obras de ciencia y filosofía moderna como las de Descartes, Galileo, Kepler, etc. – empezaron a abrazar nuevas teorías científicas y filosóficas: entre ellos merece la pena recordar a Fray Diego Rodríguez, a Carlos de Sigüenza y Góngora y, por supuesto, a Sor Juana Inés de la Cruz. El primero – criollo

[2] Rovira Gaspar C., *Algunos matices ideológicos del siglo XVII en México. La controversia entre D. Carlos de Sigüenza y Góngora y el Padre Eusebio Francisco Kino sobre la naturaleza y efectos de los cometas*, cit., p. 289. Comenta Carmen Rovira, citando a Gallegos Rocafull, que tal vez el ejemplo más evidente de las tensiones entre criollos y peninsulares desde el punto de vista administrativo – primer brote, podríamos decir, de un nuevo sentimiento nacional – sea la llamada "alternativa", así como los pleitos causados por el falto respeto de la Cédula Real de principios del XVII que establecía que para las parroquias se tendrían que nombrar a sacerdotes criollo, y que retomada la señalación anterior de papa Urbano VIII sobre la necesidad que los peninsulares y los criollos se alternaran en los cargos eclesiásticos (*Ibidem*, p. 290).

[3] *Vid.* Rovira C., *La voz del criollo*, en «*ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*», CLXXXIV, n. 734, noviembre-diciembre, 2008, pp. 1071-1074.

mexicano desafortunadamente poco conocido[4] – fue matemático y astrónomo, y muy probablemente ejerció como maestro de Sigüenza y Góngora. En 1637 establecerá la primera cátedra de Astrología y Matemática de la Universidad Real y Pontificia de México, la primera, en realidad, de toda América: hecho que se considera como el punto de partida de la ciencia moderna en México. El segundo, autor de obras clave como los *Libra astronómica y philosophica* y el *Manifiesto filosófico*, es comúnmente considerado el principal intelectual criollo de la época, sin que resulte óbice su lealtad al virrey y a la administración española. Sus planteamientos filosófico-políticos «fueron prácticamente inexistentes», sin embargo en algunas de sus obras se encuentran «ciertos planteamientos cercanos a una conciencia de lo americano, de lo mexicano y nacional, que pueden descubrirse en la susceptibilidad ante el predominio europeo»[5]. No obstante, nos atrevemos a afirmar que es con Sor Juana Inés de la Cruz cuando, dentro de una toma de conciencia criolla[6], el pensamiento mexicano adquiere características identitarias fundamentales y entra de pleno en la modernidad. Una modernidad, diría Bolívar Echeverría[7], mestiza, sincrética, caracterizada por una forma

[4] Como ha afirmado Elías Trabulse, México, al igual que muchos otros países, tiene una historia secreta, oculta que ha corrido paralela a los sucesos culturales, políticos y sociales: la historia de la ciencia. (*vid.* Trabulse E., *Historia de la Ciencia en México*, tomo I, México: FCE, 1985). Para una aproximación a la obra de Fray Diego Rodríguez, *vid.* Aspe Armella V. (ed.), *Antología del pensamiento filosófico novohispano Siglo XVII*, México: Porrúa, 2018.
[5] Rovira Gaspar C., *Algunos matices ideológicos del siglo XVII en México*, cit., p. 294.
[6] Como ha indicado Paola Martín, puede hablarse de identidad criolla en sor Juana «en el sentido de una conciencia de pertenencia, por parte del intelectual criollo, a un espacio divergente de la uniformidad religiosa y cultural pregonada desde la Metrópoli, pero no en el sentido de preparación para la Independencia, ni como identificación con un grupo poseedor de intereses políticos comunes» (Martín P., *Teología y conciencia criolla: Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid: Ediciones del Orto, 2006, p. 21).
[7] *Vid.* Echeverría B., *La modernidad del Barroco*, México: Era, 1998.

oblicua de resistencia ante el poder y la colonia: es decir, mexicana, hija de la herencia del canon pero al mismo tiempo de la contingencia.

Sería imposible presentar aquí toda la obra de Sor Juana Inés de la Cruz[8]. Nos limitaremos a seguir el recorrido vital de la escritora novohispana, deteniéndonos en algunos de los hitos fundamentales para entender su obra en prosa y en verso como búsqueda de una voz propia, como criolla y como mujer.

Empezaremos con una cita de una carta que María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, virreina de la Laguna en la Nueva

[8] Entre las obras clásicas para acercarse a la figura de Sor Juana: Xirau R., *Genio y figura de Sor Juana Inés de la Cruz*, Rivadavia: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1967; Paz O., *Sor Juana Inés de las Cruz o las trampas de la fe*, México: FCE, 1982; Gaos J., *El sueño de Sor Juana*, en «Historia Mexicana», X, n. 1, julio-septiembre, 1960, pp. 54-71; Puccini D., *Una mujer en soledad. Sor Juana Inés de la Cruz, una excepción en la cultura y la literatura barroca*, México: FCE, 1997; Alatorre A., *Sor Juana a través de los siglos*, 2 tt., México: El Colegio de México/ Colegio nacional/ UNAM, 2007 (se trata de una antología de textos sobre Sor Juana que van desde 1668 hasta 1910); los estudios de Georgina Sabat Rivers, entre los que destacan *El "Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz: tradiciones literarias y originalidad*, London: Tamesis Book, 1977, y *En busca de Sor Juana*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1998; y los estudios de José Pascual Buxó: *Sor Juana Inés del a Cruz: amor y conocimiento*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996; *Sor Juana Inés de la Cruz y las vicisitudes de la crítica*, México: UNAM, 1998; y *Sor Juana Inés de la Cruz: lectura barroca de la poesía*, Sevilla: Renacimiento, 2006. Señalamos también el muy enriquecedor volumen coordinado por Margarita Peña, *Cuadernos de Sor Juana*, México: Universidad Autónoma de México, 1995, además del que coordinó en 1998 Margo Glanz: *Sor Juana Inés de la Cruz y sus contemporáneos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México y Centro de Estudios de Historia de México Condumex. Entre los estudios más recientes, merece la pena destacar los siguientes títulos: Pascual Buxó J., Grossi V., *Sigilosos v(u)elos epistemológicos en Sor Juana Inés de la Cruz*, Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2007; Sancho Dobles L., *La voz otra en Sor Juana Inés de la Cruz: las contradicciones entre la razón y la pasión*, San José: Editorial Universidad de Costa Rica, 2009; y el reciente volumen monográfico sobre su lírica menor coordinado por Francisco Ramírez Santa Cruz, *Sor Juana y su lírica menor*, en «Romance Notes», LVIII, n. 2, 2018.

España – «Lysi» en los poemas que sor Juana le dedica – envía en 1682 a su prima, hablándole de una «rara monja»:

> otra cosa de gusto que la visita de una monja que hay en San Jerónimo que es rara mujer no la hay. Yo me holgara mucho de que tú la conocieras pues creo habías de gustar mucho de hablar con ella porque en todas ciencias es muy particular esta. Habiéndose criado en un pueblo de cuatro malas casillas de indios, trajéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían porque el ingenio es grande. Y ella, queriendo huir los riesgos del mundo, se entró en las carmelitas donde no pudo, por su falta de salud, profesar con que se pasó a San Jerónimo. Hase aplicado mucho a las ciencias pero sin haberlas estudiado con su razón. Recién venida, que sería de catorce años, dejaba aturdidos a todos, el señor don fray Payo[9] decía que su entender era ciencia sobrenatural. Yo suelo ir allá algunas veces que es muy buen rato y gastamos muchas horas en hablar de ti porque tiene grandísima inclinación por las noticias con que hasta ese gusto tengo yo ese día[10].

En esta carta encontramos interesantes detalles sobre la vida y la figura de la pensadora novohispana, que iremos destacando poco a poco a lo largo de este trabajo. En primer lugar, cabe

[9] Fray Payo Enrique de Ribera (1622-1684) fue arzobispo de México y virrey de la Nueva España entre 1973 y 1680.

[10] Calvo H., Colombi B. (eds.), *Cartas a Lysi. Las mecenas de Sor Juana Inés de la Cruz en correspondencia inédita*, Madrid: Iberoamericana /Velvert / Bonilla Artigas editores, 2015, pp. 178-179. Este volumen reúne dos cartas inéditas de la virreina María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, a su prima y a su padre, ambas encontradas en una colección de manuscritos del Latin American Library (LAL) de la Universidad de Tulane en New Orleans (UEA). El virreinato de la Laguna duró de 1680 a 1688 y su paso por México fue decisivo para la fortuna literaria de Sor Juana, pues de la mano de su mecenazgo Sor Juana accedió a la publicación, en 1689, del primer volumen de su obra en España: *Inundación Castálida de la única poetisa, musa dezima, Soror Juana Inés de la Cruz, religiosa profesa en el Monasteiro de San Gerónimo de la Imperial Ciudad de México*.

destacar que Sor Juana, como recuerda la virreina de la Laguna, se había criado en «un pueblo de cuatro malas casillas de indios». La filósofa nació al siglo con el nombre de Juana de Asbaje y Ramírez de Santillana en 1648, en San Miguel Nepantla, un pueblito al pie de los volcanes del Valle de México. Hija ilegítima de la criolla doña Isabel Ramírez de Santillana y del marino vasco Pedro Manuel de Asbaje, su nana[11] hablaba náhuatl, un dato que hay que recordar, pues Sor Juana escribirá en náhuatl[12] y una parte de sus reflexiones sobre el sueño están hondamente influidas por la filosofía de los pueblos originarios sobre el fenómeno onírico.

Hay algo que resalta desde muy pronto en la infancia de Sor Juana: su precoz y poderosa ansia de saber, de conocer. Además, tomando en consideración el contexto de la época, en su vida y en su obra este afán por el conocimiento se manifiesta como una forma de transgresión. En uno de los textos en prosa más ricos de detalles sobre su vida, la llamada *Respuesta a sor Filotea*, encontramos muchas anécdotas al respecto. Antes de mencionar algunas, tal vez merezca la pena decir algo sobre esta *Respuesta a Sor Filotea*, un texto trasgresor y uno de los más contundentes alegatos en defensa del derecho de la mujer a la cultura. Se trata de una carta que Sor Juana Inés de la Cruz escribió en 1691, en respuesta al obispo de Puebla. El clérigo, bajo el seudónimo de Sor Filotea, había publicado un texto durísimo en el que criticaba a Sor Juana por haberse atrevido

[11] Al lado de su nana, la figura que más influyó en su formación fue la de su abuelo materno, en cuya biblioteca Juana bebió copiosamente, como ella misma recuerda.

[12] El sincretismo lingüístico de Sor Juana encuentra sus manifestaciones más evidentes en algunos de sus villancicos en los que aparece el habla de portugueses, vascos y emplea palabras en náhuatl, no como elemento exótico, sino como parte integrante de sus formación cultural. Además, en la loa *El divino Narciso*, Sor Juana sitúa en el mismo plano la Eucaristía y la ceremonia azteca del «gran Dios de las Semillas», una gran estatua de cereales amasados con sangre, que representaba la muerte de Huitzilopochtli y que se repartía entre los creyentes como «comunión».

a comentar y criticar en la *Carta Atenagórica* al padre portugués Antonio Vieira. El celebérrimo jesuita portugués había pronunciado en la Capilla real de Lisboa un sermón sobre las finezas de Cristo. Cuarenta años después, en su convento de San Jerónimo de México[13], Sor Juana comentó este sermón y puso por escrito sus comentarios. Este texto terminó en las manos del obispo de Puebla, quien sin el permiso de la monja lo publicó acompañándolo con su carta «de Sor Filotea». Sin entrar ahora en los detalles de la diatriba, cabe señalar que tuvo que provocar desconcierto y escándalo que una monja de la Nueva España se atreviera a criticar a uno de los grandes teólogos de la época. La respuesta de Sor Juana es un ejemplo magistral de aquella resistencia oblicua, a veces irónica, que muchas mujeres han tenido que llevar a cabo a lo largo de la historia para defender su derecho a pensar, estudiar, escribir y expresarse.

Volviendo a su infancia, ella misma nos relata que a los tres años, acompañando a su hermana, aprendió a leer. Nos comenta también: «me abstenía de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber que el de comer,

[13] Sabemos que Sor Juana Inés de la Cruz mantuvo una interesante correspondencia con monjas portuguesas. Esta correspondencia dio vida a *Los Enigmas ofrecidos a la discreta inteligencia de la soberana Asamblea de la Casa del Placer, por su más rendida y aficionada Soror Juana Inés de la Cruz, Décima Musa*, que fueron localizados por Enrique Martínez López en la Biblioteca Nacional de Lisboa y luego publicados en la «Revista de Literatura» de Madrid con el título de *Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos* (t. XXXIII, nn. 65 y 66, enero-junio, 1968). «Con base en este hallazgo – comenta Sara Poot – conocido en México en 1968, Antonio Alatorre publicó 26 años después su edición y estudio de sor Juana Inés de la Cruz, *Enigmas ofrecidos a La Casa del Placer*. A los dos manuscritos hallados por Martínez López, Alatorre añadió otros dos que él localizó; los cuatro pertenecen a la Biblioteca Nacional de Lisboa» (Poot Herrera S., *Sor Juana: nuevos hallazgos, viejas relaciones*, 1999, URL www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sor-juana---nuevos-hallazgos-viejas-relaciones-0/html/8146b6c4-ef2b-4b2b-9d9d-cbb0d82746cb_3.html (fecha último acceso, 25/02/2019).

siendo este tan poderoso en los niños»[14]. Recuerda, además, que empezó a estudiar gramática y confiesa:

> era tan inmenso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres – y más en tan florida juventud – es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedía así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de la rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno[15].

No se trata, por cierto, del único texto en el que Sor Juana critica el estereotipo de la vanidad de las mujeres. En su copiosa producción en verso, encontramos muchos ejemplos que se refieren a ello. En una de sus líricas personales, por ejemplo, leemos:

> En perseguirme, Mundo, ¿qué interesas?
> ¿En qué te ofendo, cuando sólo intento
> poner bellezas en mi entendimiento
> y no mi entendimiento en las bellezas?
>
> Yo no estimo tesoro ni riquezas;
> y así, siempre me causa más contento
> poner riquezas en mi entendimiento
> que no mi entendimiento en las riquezas.

[14] Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas*, voll. IV, edición, introducción y notas de Alberto G. Salceda, México: FCE, 1995, vol. IV (*Comedias, Sainetes y Prosa*), p. 445 (de aquí en adelante: *OC*, IV).
[15] *OC*, IV, cit., p. 446.

Yo no estimo hermosura que, vencida,
es despojo civil de las edades,
ni riqueza me agrada fementida,

teniendo por mejor, en mis verdades,
consumir vanidades de la vida
que consumir la vida en vanidades[16].

Habiéndose enterado de la existencia de una Universidad en la capital, empezó a pedir a su madre insistentemente que, «mudándose de traje»[17], la enviara a México: es decir, propuso a su madre disfrazarse de hombre, de chico, para poder acudir a las clases universitarias. Es sabido que en aquel entonces el ingreso a la Universidad estaba prohibido para las mujeres: los únicos dos centros de poder y de cultura en los que podían entrar eran la corte y los conventos. Sor Juana Inés de la Cruz entró en ambos. A los 8 años llega a la Ciudad de México, a casa de unos tíos, donde estudia latín con el bachiller Martín de Olivas.

Aunque no mencione esta etapa de su vida en la *Respuesta a Sor Filotea*, sabemos que Juana de Asbaje entró en la corte a los 13 años y muy pronto llegó a ser dama de honor de la virreina, en la época del virreinato de los marqueses de Mancera. Su experiencia como cortesana, a veces poco valorada, fue sin embargo fundamental: no solo porque diez virreyes gobernaron la Nueva España mientras

[16] Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, voll. IV, edición, introducción y notas de Antonio Alatorre, México, FCE, 2009, vol. I (*Lírica personal*), pp. 388-389 (de aquí en adelante: *OC*, I).

[17] Recuerda la escritora: «Oí decir que había Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome de traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudosque tenía, para estudiar y cursar la Universidad». (*OC*, IV, cit., p. 446).

vivió Sor Juana[18], o porque dedique a los virreyes una cuarta parte de su poesía, el texto mitológico *Neptuno alegórico* y la comedia *Los empeños de una casa* (1683), sino sobre todo porque en la corte, como ha escrito Ludwig Pfandl, Sor Juana encuentra «solícitos y sabios maestros, obsequiosas damas de honor, brillantes reuniones, ingeniosas charlas de sobremesa, noticias de vasto mundo y antes todo acceso a los libros»[19]. Sus relaciones con la corte seguirán intactas a lo largo de los años, hasta más o menos finales de la década de los 80.

Sor Juana tuvo mayor acercamiento con tres virreinas: doña Leonor María de Carreto (esposa del marqués de Mancera y «Laura» en sus poemas), doña María Luisa Gonzaga Manrique de Lara (esposa del conde de Paredes, «Lysi» en los poemas de Sor Juana) y doña Elvira de Toledo (esposa del Conde de Galve). Mucho se han comentado los posibles amores homosexuales de la pensadora, su «amistad con las virreinas». Más allá de los chismes (el interés por detalles «escabrosos» de la vida personal y amorosa es, desafortunadamente, una constante de los estudios dedicados a la vida de las grandes pensadoras: curiosidad a menudo no presente a la hora de estudiar la obra de los varones), en la obra de sor Juana el amor – en sentido amplio – hacia las mujeres aparece íntimamente ligado a una búsqueda intelectual, a la constatación de que el deseo de conocimiento forma parte también del universo femenino. A un amor lejano, por ejemplo, escribirá:

> Ser mujer, ni estar ausente,
> no es de amarte impedimento,
> pues sabes tú que las almas
> distancia ignoran y sexo[20].

[18] Sus relaciones con la corte seguirán intactas a lo largo de los años, hasta más o menos finales de la década de los 80.
[19] Pfandl L., *Sor Juana Inés de la Cruz, la décima musa de México. Su vida. Su poesía. Su psique*, México: UNAM, 1963, p. 38.
[20] *OC*, I, cit., p. 81.

Volviendo a la ya citada carta de la virreina de la Laguna, esta comentaba a su prima: «Trajéronla aquí y pasmaba a todos los que la oían porque el ingenio es grande». En efecto, a los diecisiete años, Juana de Asbaje es sometida a un examen ante cuarenta doctores (filósofos, poetas, historiadores, teólogos) y pasma a todos por su sabiduría, inusitada para una joven mujer de la época. Sale triunfante, como bien reflejan estos versos de la elegía de un autor anónimo:

> Nuevos metros halló, nuevos asuntos,
> nueva resolución a los problemas,
> y a la música nuevos contrapuntos.
> El embozo quitaba a los emblemas,
> que la propuso impertinente examen...[21]

Sin embargo Juana de Asbaje, recuerda la virreina, «queriendo huir los riesgos del mundo, se entró en las carmelitas donde no pudo, por su falta de salud, profesar con que se pasó a San Jerónimo». El 14 de agosto de 1667 la joven Juana entra al convento de las carmelitas descalzas, pero sale a los pocos meses porque la rigurosa disciplina se le hace insoportable[22]. Y en 1668 ingresa en el convento de San Jerónimo de México[23], donde vive el resto de su vida, en una celda. Sobre su repentina decisión de meterse monja se han dado las más variadas explicaciones: una

[21] La elegía fue publicada en *Fama y obras póstumas del Fénix de México*, Madrid, 1700. Cit. en Martínez López E., *Sor Juana Inés de la Cruz en Portugal: un desconocido homenaje y versos inéditos*, en «Prolija memoria. Estudios de cultura virreinal», vol. I, n. 2, 2005, p. 141. Modernizamos la ortografía.

[22] La orden de las Carmelitas Descalzas había nacido en España en el siglo XI por la reforma que Santa Teresa y San Juan de la Cruz hicieron de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo.

[23] El Convento (que hoy hospeda la actual Universidad del Claustro de Sor Juana) había sido fundado hacia 1585 por las Hijas de Santa Paula, co-patrona de la orden de San Jerónimo.

desilusión amorosa, la incompatibilidad entre su *status* modesto y el mundo de la corte, una primera crisis personal o, como escribirá en la *Respuesta a sor Filotea*, la conciencia de que el convento iba a ser la única vía de salvación digna para una joven mujer entregada al estudio, a la lectura y a la escritura. Como ha comentado Octavio Paz y ha subrayado Graciela Hierro, Sor Juana tuvo que ser «sor», ser monja para continuar con su vida intelectual, para continuar desarrollando su pensamiento. Ella fue, más que una figura religiosa, una «intelectual», una joven «bella, alegre e inteligente» a quien solo le «quedaba seguir el consejo de Hamlet a "Go thee to a nunnery" (vete al convento), como lo hicieron tantas mujeres en la Colonia»[24]. La misma Sor Juana recuerda:

> Entréme religiosa, – comenta en la *Respuesta a Sor Filotea* – porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales), muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencillas de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros. Esto me hizo vacilar algo en la determinación, hasta que alumbrándome personas doctas de que era tentación, la vencí con el favor divino, y tomé el estado que tan dignamente tengo. Pensé yo que huía de mí misma, pero ¡miserable de mí! trájeme a mí conmigo y traje mi mayor enemigo en esta inclinación […].

[24] Hierro G., *El sueño de Sor Juana*, en Ducoing P. (coord.), *Lo otro, el teatro y los otros*, México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura de la UNAM, 2003, p. 42.

> Volví (mal dije, pues nunca cesé); proseguí, digo, a la estudiosa tarea (que para mi era descanso en todos los ratos que sobraban a mi obligación) de leer y más leer, de estudiar y más estudiar, sin más maestros que los mismos libros[25].

Deseosa de huir los riesgos del mundo (es decir, el matrimonio), decidió entrar en el convento de San Jerónimo. En una lírica personal, respondiendo a un caballero del Perú[26] que le sugería que se hiciese hombre, nos deja comentarios interesantísimos. Este travieso peruano remitía a una leyenda de la época: «Por haber nacido "cerrada", y por lo tanto no apta para el matrimonio, cierta Magdalena Muñoz se vio obligada a hacerse monja; como tal vivó durante doce años, hasta que un día, a la edad de 30, "haciendo un ejercicio de fuerza, se le rompió una tela [una membrana], por donde le salió la naturaleza de hombre como los demás"»[27]. Magdalena decidió cambiar de nombre, llamarse Gaspar Muñoz, y abandonar el convento. Es una pena que no tengamos el romance del peruano, pero sí tenemos la respuesta de Sor Juana:

> Y en el consejo que dais,
> yo os prometo recibirle
> y hacerme fuerza, aunque juzgo
> que no hay fuerzas que entarquinen[28]
>
> […] Yo no entiendo de esas cosas;

[25] *OC*, IV, cit., pp. 446-447.
[26] Para un estudio de la correspondencia «peruana» de Sor Juana: *vid.* Balión Aguirre E., *Los corresponsales peruanos de Sor Juana y otras digresiones barrocas*, México: UNAM, 2003. Para un estudio de la relación de Sor Juana con otras figuras de la época, *vid.* Schmidhuber de la Mora G., *Amigos de Sor Juana. Sexteto biográfico*, México: Bonilla Ártigas Editores, 2015.
[27] *OC*, I, cit., pp. 190-191, nota 48.
[28] Es interesante que para decir «volverse hombre» utilice el verbo «entarquinarse»: Tarquinio, el violador de Lucrecia, es el macho en toda su brutalidad. Cfr. *OC*, I, cit., nota a pie de página, p. 194.

sólo sé que aquí me vine
porque, si es que soy mujer,
ninguno lo verifique.
Y también sé que en latín,
sólo a las casadas dicen
uxor, o mujer, y qué
es común de dos lo virgen,
con que a mí no es bien mirado
que como a mujer me miren,
pues no soy mujer que a alguno
de mujer pueda servirle,
y sólo sé que mi cuerpo,
sin que a uno u otro se incline,
es neutro, o abstracto, cuanto
sólo el alma deposite[29].

En el convento, Sor Juana encontró una «habitación propia», que diría Virginia Wolf. La celdas a veces eran verdaderos apartamentos (en tiempos de Sor Juana el ingreso a los monasterios estaba reservado a las españolas, peninsulares o criollas y, en principio legítimas, que tenían que pagar una dote). En el convento solicita una celda propia, que primero arrienda y luego compra, para poder dedicarse al estudio. En su biblioteca llegó a tener cuatro mil libros, además de instrumentos musicales y científicos. «Las monjas – comenta Hierro – no se dedicaban a rezar y cocinar, sino a escribir, imprimir libros y dejar volar su intelecto. Queda claro, ninguna con la genialidad de Sor Juana»[30]. Sin embargo, la búsqueda de una «habitación propia» no fue una tarea siempre fácil de realizar. La vida comunitaria fue, en ocasiones, un estorbo.

[29] *OC*, I, cit., pp. 194-195.
[30] Hierro G., *El sueño de Sor Juana*, cit., p. 42. Véase además sobre la paradoja del encerramiento de la celda como lugar de libertad, el trabajo de Luz Ángela Martínez: *La celda, el hábito y la evasión epistolar en Sor Juana Inés de la Cruz*, en «Revista Chilena de Literatura», n. 81, 2012, pp. 69-89.

> Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible; y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos, no solo los de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo) sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojársele en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirme a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agradecida del perjuicio[31].

Además, Sor Juana nunca estuvo a salvo del control de la Iglesia. Nos cuenta que una vez una prelada, creyendo que el estudio fuera cosa de Inquisición, le mandó que no estudiase. La monja pudo respetar la prohibición solo durante tres meses:

> Yo la obedecí (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crio, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal[32].

Esta prelada no fue la única que intentó obligar a Sor Juana a que dejara los estudios. En su carta, el obispo de Puebla le había exhortado a que diera a sus estudios un cauce más religioso: «leyendo alguna vez el libro de Jesucristo. Mucho tiempo ha

[31] *OC*, I, cit., p. 451.
[32] *Ibidem*, p. 458.

gastado vuestra merced en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y se mejoren los libros…»[33].

La respuesta de Sor Juana es magistral. La ciencias profanas, le comenta, ayudan a la inteligencia de la letras divinas: «porque ¿cómo entenderá el estilo de la Reina de las Ciencia [teología] quien aun no sabe el de las ancilas? ¿Cómo sin Lógica sabría yo los métodos generales y particulares con que está escrita la Sagrada

[33] Otra importante figura masculina, pero en cierta medida nefasta, para la vida de Sor Juana fue su confesor, el padre Antonio Núñez de Miranda. En uno de sus textos enseñaba cómo debería ser el trato con el sexo femenino con estas palabras: «Con las señoras gran cautela en los ojos, no dejarme tocar, ni besar la mano, ni mirarlas al rostro o traje, no visitar a ninguna sino con calificado e inevitable motivo, suma cautela, y circunspección». Y por cerrar la puerta del todo en este punto aprieta, y estrecha mas el propósito de no visitar mujeres en otra parte con estas palabras: «no he de tener amistad, ni correspondencias con persona seglar, a que sea varón santo, grave, etc. para tener mas cerrada la puerta á la familiaridad con mujeres; y de estas aunque mas santas y seguras, parescan huir cielo y tierra», cit. en Bravo Arriga M.D., *El discurso de la espiritualidad dirigida. Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana*, 2011, URL www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-discurso-de-la-espiritualidad-dirigida-antonio-nunez-de-miranda-confesor-de-sor-juana--0/html/77316a44-58c5-46d8-923e-be732f7d7a3d_2.html#I_0 (fecha último acceso, 26/02/2019); modernizamos la ortografía. Se entiende que Sor Juana le despidiera (hecho insólito y transgresor para la época) con una memorable carta: «¿Soy por ventura hereje? Y si así lo fuera, ¿habría de ser santa a pura fuerza? Ojalá y la santidad fuera cosa que se pudiera mandar que con eso la tuviera yo segura: pero yo juzgo que se persuade, no se manda, y si se manda, Prelados he tenido que lo hicieron; pero los preceptos y fuerzas exteriores, si son moderados y prudentes, hacen recatadas y modestas, si son demasiados, hacen desesperadas; pero santas, sólo la gracia y auxilios de Dios saben hacerlas» (cit. en Alatorre A., *La Carta de Sor Juana al P. Núñez (1682)*, en «Nueva Revista de Filología Hispánica», t. XXXV, n. 2, 1987, pp. 591-673). Sobre la posición del Padre Núñez contra las mujeres, véase Méndez M.A., *Antonio Núñez de Miranda, confesor de Sor Juana, y las mujeres*, en «Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien», nn. 76-77, 2001, pp. 411-420.

Escritura? ¿Cómo si retórica entendería sus figuras, tropos y locuciones?»[34].

La variedad del estudio no daña la mente, sino que la ayuda; quien tiene afición a la sabiduría cuando no estudia en los libros, estudia en todas las cosas que Dios creó, hasta cocinando:

> Pues ¿qué se pudiera contar, señora, de los secretos naturales que he descubierto estando guisando? Veo que un huevo se une y fríe en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; [...] pero, señora, ¿qué podemos saber las mujeres sino filosofía de cocina? Bien dijo Lupercio Leonardo, que bien se puede filosofar y aderezar la cena. Y yo suelo decir viendo estas cosillas: Si Aristóteles hubiera guisado, mucho más hubiera escrito[35].

Palabras, por cierto, que no dejan de recordarnos al Señor entre pucheros de Santa Teresa de Ávila. No solo guisando las mujeres pueden pensar y conocer, sino que – recuerda Sor Juana – la historia está llena de figuras ilustres y sabias: en el mundo mitológico, figuras como Minerva, «maestra de toda la sabiduría» y «toda un gran turba de las que merecieron nombres, ya de griegas, ya de musas, ya de pitonisas; pues todas no fueron más que mujeres doctas, tenidas y celebradas y también veneradas en la antigüedad por tales»[36]; y en tiempos más recientes, «la gran Cristina Alejandra, Reina de Suecia, tan docta como valerosa y magnánima, y las Excelentísimas señoras Duquesa de Aveyro y Condesa de Villaumbrosa»[37].

Ante quienes citaban la célebre frase de San Pablo – «*Mulieres in Ecclesii taceant*» – para justificar la ausencia de las mujeres en el mundo de la cultura, Sor Juana contesta que se trata de una interpretación equivocada. San Pablo se refería solo a la publicidad

[34] *OC*, I, cit., p. 447.
[35] *Ibidem*, pp. 459-460.
[36] *Ibidem*, p. 461.
[37] *Ibidem*, p. 462.

de los púlpitos y no a la docencia y enseñanza privadas. Para estudiar e interpretar las sagradas escrituras, comenta Sor Juana, también los hombres tienen que tener talento y los requisitos necesarios.

> Y esto es tan justo que no sólo a las mujeres […] sino a los hombres, que con sólo serlo piensan que son sabios, se había de prohibir la interpretación de las Sagradas Letras, en no siendo muy doctos y virtuosos y de ingenios dóciles y bien inclinados; porque de lo contrario creo yo que han salido tantos sectarios y que ha sido la raíz de tantas herejías […]. Porque ¿qué inconveniente tiene que una mujer anciana, docta en letras y de santa conversación y costumbres, tuviese a su cargo la educación de las doncellas?[38]

Y, casi al final de la *Respuesta*, casi paralelamente a la defensa de la neutralidad del alma en uno de los primeros poemas que citamos, defiende la igualdad del entendimiento de hombre y mujeres. Antes quienes le reprochaban que se hubiera atrevido a contestar al Padre Viera, comenta: «Mi entendimiento tal cual ¿no es tan libre como el suyo, pues viene de un solar?»[39].

Como poetisa, sor Juana aprovechó el potencial ofrecido por la lengua española durante el Barroco. Fue, sin duda, la que mejor desarrolló el fervor culterano, que desembocó en orilla americana con mucha más fuerza que en la peninsular; pero no fue una más de los muchos imitadores de Luis de Góngora, sino que creó una poética propia, en la que pueden encontrarse huellas de Garcilaso de Vega, Baltasar Gracián, Calderón de la Barca o Francisco de Quevedo. Fue también una dramaturga notable, tanto en sus loas, en sus autos sacramentales como en sus comedias. Es, en definitiva, la única mujer y la única americana de entre los grandes poetas del Siglo de Oro; pero además, de entre todos ellos, la Fénix

[38] *Ibidem*, p. 462.
[39] *Ibidem*, p. 468.

de América es la que más lejos llevó la creación de un pensamiento filosófico propio a partir de la literatura.

Poco sabemos de los últimos años de la vida de Sor Juana, sobre las razones, por ejemplo, de la cesión de su biblioteca. Pero nos queda la frase con la que firmó el libro de su convento: «Yo, la peor del mundo». «Yo, la peor de todas». Y nos queda un hermoso poema que bien nos advierte de los riesgos del tópico de la fama: en definitiva, de los riesgos a los que ella misma tuvo que enfrentarse por haber buscado una voz propia, por haber «declinado» su prosa y poesía y haberlas convertido en una transgresora defensa del derecho de la mujer a la cultura.

> ¿De dónde a mí tanto elogio?
> ¿De dónde a mí encomio tanto?
> ¿Tanto pudo la distancia
> añadir a mi retrato?
> ¿De qué estatura me hacéis?
> ¿Qué colosos habéis labrado,
> que desconoce la altura
> de lo original bajo?
> No soy lo que pensáis,
> si no es que allá me habéis dado
> otro ser en vuestras plumas
> y otro aliento en vuestros labios,
> y diversa de mí misma
> entre vuestras plumas ando,
> no como soy, sino como
> quisisteis imaginarlo[40].

[40] *OC*, I, cit., p. 224.

Federico II University Press

fedOA Press